البنيوية التكوينية

في المقاربات النقدية العربية المعاصرة

الأستاذ الدكتور

نور الدين صدار

جامعة مصطفى اسطنبولي، معسكر

الجمهورية الجزائرية

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2018

الكتاب
البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة
تأليف
نور الدين صدار
الطبعة
الأولى، 2018
عدد الصفحات: 440
القياس: 17×24
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(2017/4/1687)

ISBN 978-9957-631-47-5

الناشر
عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع
إربد- شارع الجامعة
تلفون: (27272272- 00962)
خلوي: 0785459343
فاكس: 27269909- 00962
صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)
E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com
facebook.com/modernworldbook

الفرع الثاني
جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت
روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961
فاكس: 475905 1 00961

الفهرست

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

مقدمة

يطمح هذا البحث إلى دراسة المنهج البنيوي التكويني في المقاربات النقدية العربية، وهو بحث يتصل بقراءة القراءة أو ما يصطلح عليه نقد النقد، وهو يهدف بالدرجة الأولى إلى تمثل ودراسة القراءات النقدية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني، ومن هنا تكمن أهمية اختياري لهذا المنهج تحديدا دون سواه من المناهج النقدية الأخرى، مثل البنيوية الشكلية أو السيميائية أو الأسلوبية، الذي يعود أولا إلى اهتمامي الخاص بالبنيوية التكوينية لكونها جاءت لتخلص المناهج النسقية من جفائها وعزلها المجحف للكتابات الإبداعية من خلال التركيز على مبدأ المحايثة، ولتعيد الاعتبار للنسق والسياق في آن واحد. ومن هنا جاءت البنيوية التكوينية لتكشف عن قدرتها على احتواء جوانب متعددة من الواقع الثقافي الاجتماعي السياسي دون أن تفرط في العملية الإبداعية، وبهذا كانت أكثر مرونة واستجابة لكافة أنواع الكتابات بما فيها الكتابات ذات الطابع الفكري.

وعلى الرغم من أهمية الدارسات النقدية التي حاولت مقاربة هذا المنهج النقدي والتعريف به تنظيرا وإنجازا، غير أنه لم يحظ – في تقديري – بقراءة تقييمية شاملة لهذه الدراسات النقدية التي وفرت مادة علمية هامة، بعد مرور فترة زمنية طويلة نسبيا وهي فترة تتجاوز ربع قرن، اعتبارا من أول قراءة تبنت المنهج البنيوي التكويني. ومن هذا المنظور جاءت هذه القراءة لتفرض نفسها بإلحاح على مسارنا النقدي لتضع على المحك هذه التجربة النقدية في خانتها المناسبة.

ومن هنا جاء هذا البحث، ليحاول أن يجيب عن أسئلة هامة تختزل الإشكالية المطروحة في الفكر النقدي العربي الحديث. لماذا تباينت القراءات النقدية التي تبنت البنيوية التكوينية منهجا.؟ ولماذا كان هذا التفاوت بينها على مستوى التنظير والممارسة.؟ ولماذا كان هذا الاختلاف البين على صعيد الخطاب النقدي نفسه، بين الوضوح النسبي أحيانا، وبين التلفيق في أحيان أخرى.؟ ولماذا لم تتوصل القراءات النقدية العربية إلى تحديد تصور منسجم حول مفهوم التكوين البنائي Structuralisme Genétique، على غرار ما هو موجود في الخطاب النقدي الغربي.؟ ولماذا لم توحد المقاربات النقدية العربية مصطلحها النقدي ينم عن تصور دقيق ورؤية واضحة ومنهج موضوعي يتسم بالشمولية.؟

هذه هي الأسئلة المركزية التي شكلت هاجس هذا البحث، ودفعت بي إلى صياغة فرضية غايتها الوصول إلى إجابة دقيقة تكشف عن جذور الإشكالية والمتمثلة أساسا في أن الخلخلة المنهجية والمفاهيمية التي تجلت على مستوى التنظير والممارسة – في الدارسات النقدية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني – مرتبطة هي الأخرى بمكون بأن يتمثل هو الآخر في غياب تمثل واع لحقيقة المنهج البنيوي التكويني،

وللأهداف والمقاصد التي يسعى إلى تحقيقها، وإلى غياب حركة نقدية تواكب تطور هذه القراءات لتخليصها من الخمول وحثها على التجديد ودفعها إلى التجاوز.

ومنذ أن تجلت في ذهني ملامح فرضية هذا البحث في خطوطها العريضة عملت على جمع الدراسات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني وهي الدراسات المكونة لمتن هذه القراءة. وقد راعينا في انتخاب الدراسات المستهدفة عدة معايير، منها التوزيع الجغرافي على أقطار العالم العربي، كما راعينا الامتداد الزمني الذي يغطي فترة واسعة تتجاوز ربع قرن، فضلا عن تبنيها الواضح وتجسيدها للمنهج البنيوي التكويني أو المنهج الذي يربط الظاهرة الفنية أو الفكرية بمكوناتها الفاعلة.

وقد تجنبنا في تحليل هذه الدراسة النقدية المبدأ التزامني أو "السانكروني"، وحاولنا منذ البداية الالتزام بالخطة المنهجية التي كشفت عن نفسها في المدخل العام، وهي الخطة التي فرضت تصميم هذا البحث على النحو الآتي: مدخل وبابان، تناولنا في الأول مسائل تتعلق بالنظرية والمنهج، وخصصنا الثاني للإجراءات التطبيقية. فضلا عن المقدمة والخاتمة.

أما المدخل فقد وسمناه بـ"البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي"، وحاولنا أن نرصد فيه المرجعية النظرية للمنهج في الخطاب النقدي الغربي وصولا إلى القراءات النقدية العربية المعاصرة، فركزنا في المبحث الأول على الأصول الفلسفية و بالأخص الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية باعتبارهما مرجعا من مرجعيات المنهج البنيوي التكويني، وفي هذا السياق كان ولابد أن نشير إلى تأثير الأسلوبية وخاصة المثالية منها والأسلوبية التكوينية، باعتبار أن الأولى يرجع إليها الفضل في البحث عن فكرة المكون الباني أو رؤية العالم التي تقبع خلف الشكل. أما الجزئية الثانية فكانت للبحث عن المرتكزات والمبادئ التي كانت وراء الصياغة النظرية والمنهج، بدءا بكتابيه "الروح والأشكال" و"نظرية الرواية" لـ"جورج لوكاتش" وصولا إلى إنجازات "لوسيان غولدمان" النظرية والتطبيقية فضلا عن ما جاء به تلامذته. وقد بينا كيف تمظهر تأثير الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية في الصيغة النهائية للمشروع التكويني. أما الجزئية الثالثة فتناولنا فيها القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج التكويني، وهي القراءات التي حاولنا عرضها وفق تسلسلها "السانكروني" والتي في مجملها قاربت إما أعمالا إبداعية فنية، وإما دراسات فكرية أو نقدية. أما في الجزئية الرابعة فهي الجزئية التي برزت فيها مستويات القراءة في المقاربات النقدية العربية وهي الرؤية المأساوية والرؤية الاجتماعية، والرؤية الصوفية والمرجعية النقدية. وهي الرؤى التي شكلت في مجموعها القراءات العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني.

أما الباب الأول المعنون "النظرية البنيوية التكوينية" فقد عالجنا فيه فصلين، فقاربنا في الأول "المنهج والمصطلح" من خلال ثلاث جزئيات. إذ افترضنا أن التقويم الموضوعي للقراءات لا تتحقق أهدافه إلا إذا عالجنا إشكالية المصطلح الذي وقفنا عند مفهومه الإجرائي، باعتبار أن المنهج البنيوي التكويني بوصفه

منظومة مفاهيمية متكاملة تبدأ من استعمال المصطلح النقدي. أما الجزئية الثانية فقد ميزنا فيها بين مفهومي "التماثل" و"الانعكاس" لنصل إلى أن هذا الأخير لا يحقق استقلالية العمل الإبداعي وبالتالي لا يتحقق معه البعد البنائي التكويني. وتجيء الإشكالية الثالثة لتعالج المنهج نفسه بوصفه منظومة متكاملة ترتبط بالإشكاليتين السابقتين.

وعن الفصل الثاني الموسوم "في مقاربة البنية الدالة"، فقد عالجنا فيه أربع جزئيات تناولت مسائل تتعلق بالمفهوم والمصطلح للبنية العميقة الدالة، رابطين ذلك بالمقولات الأساسية للمنهج كالشمولية والتناسق والإنسجام، وبالمرجعيات الفكرية المؤطرة لهذه المفاهيم، ثم قاربنا مستويات البنية السطحية باعتبارها من إفرازات البنية العميقة الدالة، وما يترتب عن ذلك من علاقة بين الرؤية والتشكيل.

وأما الباب الثاني فقد كان لـ"الإجراءات التطبيقية للبنيوية التكوينية" حيث تمت معالجته في أربعة فصول. فكان الفصل الأول لمقاربة "الرؤية المأساوية" بوصفها مكونا شموليا من مكونات القراءة العربية، من خلال أربع دراسات نقدية مختلفة اشتركت في هاجس مشترك واحد وهو الرؤية المأساوية فكانت الأولى بسبب "التهميش والحرمان" والثانية بفعل عامل "القهر" السياسي والاقتصادي والاجتماعي، والثالثة بسبب "الانقسام الطائفي والأيديولوجي الذي أدى إلى حرب أهلية طائفية. والرؤية الرابعة بفعل "تدهور" بنية القيم الاجتماعية.

وخصصنا الفصل الثاني لمقاربة "الرؤية السوسيولوجية" من خلال دراسات نقدية أخرى اشتركت فيما بينها في رؤية واحدة عامة لكنها تختلف في مسمياتها ومكوناتها، وهي الرؤى التي تجسد بنية "رفض الكائن واستشراف الممكن" (رؤية الوعي المتأزم) الذي هيمن على كل مناحي المجتمع. ورؤية الواقع الاجتماعي في بعديه التصالحي والانتقادي. أما الرؤية الثالثة فقد ألقت الضوء الواقع الاجتماعي من خلال الحرب الطائفية، والرؤية الذاتية المجسدة للإنقسام الطائفي وتأثير ذلك على المجتمع اللبناني. وأخيرا تأتي "بنية التماسك" لتجسد رؤية التماسك الاجتماعي للمجتمع العراقي في الأعمال القصصية لمهدي عيسى الصقر" وتبرز في الجزئية الثالثة.

خصصنا الفصل الثالث لمقاربة الرؤية الصوفية التي تم الكشف عنها من القراءة التي أنجزها الباحث "مختار حبار"، والتي اتخذت التجربة الشعرية الصوفية موضوعا لدراستها. وقد ألقت قراءتنا الضوء على الآلية المنهجية التي اعتمدها "مختار حبار" لإقامة العلاقة التفاعلية بين الرؤيا الصوفية بوصفها بنية عميقة، وبين البنية اللسانية التي عبرت عنها. وفي الجزئية الأخيرة حصرنا الرؤيا الصوفية بغرض تفسيرها ثم الكشف عن تمظهراتها في البنى الموضوعاتية والأسلوبية.

أما الفصل الرابع و الأخير الموسوم "في مقاربة المرجعية النقدية" فقد رصدنا فيه مرجعية النظرية النقدية عند محمد مندور من خلال القراءة التي أعدها محمد برادة، وكذا المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند

عبد القاهر الجرجاني كما بين ذلك مختار حبار. وقد كان هدفنا من ذلك الكشف عن طبيعة المقاربة التي اعتمدها كل باحث، فضلا عن الآليات المستعملة لتفسير كتابات مندور وعبد القاهر الجرجاني والتي مكنت من إعطاء تفسير دقيق لهذه المرجعيات النقدية.

و جاءت خاتمة هذا البحث التي لخصت فيها النتائج التي توصلت إليها، مشيرا إلى بعض الآفاق التي يفتحها هذا البحث. ورأينا من الضروري أن يكون هذا البحث مدعوما بملحق أدرجنا فيه أهم الفهارس الأساسية التي شملت أولا جردا لأهم المصطلحات النقدية التي تم تداولها في البحث مراعين في ذلك الترتيب الأبجدي ومقابلتها بالمصطلح الأجنبي، ثانيا فهرسا ترجمنا فيه لأعلام الأدب والفكر والنقد الذين تمت الإشارة إليهم في البحث، وقد قسمناه قسمين خصصنا الأول منه لأعلام العرب، والثاني للأعلام الأجانب ملتزمين في ذلك العرض المنهجي.

وعن منهجي فقد أملته علي طبيعة الدراسة نفسها وأهدافها التي اقتضت أن يكون منهجا وصفيا، منهج اقتضته فرضية البحث التي جعلتني انصرف إلى التحليل بحكمه قراءة للقراءة. وقد دفعتني هذه الاختيارات المنهجية إلى قراءة مجموعة من الدراسات الفلسفية والنقدية لمحاولة استيعاب أعمق للمنهج البنيوي التكويني في مراجعه الأصلية لتظل روح هذا المنهج ماثلة أمام خطوات العمل، لا بوصفها مسطرة، إنما بوصفها هاد رئيسي نسترشد به عند الضرورة.

ومما لا مراء فيه أنه لا يخلو أي بحث أكاديمي، يطمح لأن يكون بحثا جادا، من صعوبات ومشاكل تعترضه أثناء البحث. ومن الصعوبات التي اعترضت سبيلنا، قلة الدراسات العربية التي واكبت تطور المنهج في الخطاب النقدي الغربي، فضلا عن ذلك، فإن ما هو متوفر لم يكن معروفا ومتداولا بين الباحثين، حيث ظهرت عناوين لا تشير في أغلبها إلى المنهج نفسه مما يصرف الذهن بداهة إلى مناهج أخرى إما نسقية أو سياقية، إلى جانب ذلك فإن الدراسات والأبحاث النقدية الغربية المندرجة تحت هذا العنوان، فهي على كثرتها وتوفرها، فإنها لم تكن كذلك عندنا باستثناء قلة منها وهي محدودة. وقد تمكنا بعون الله التغلب على هذه الصعوبات تدريجيا، ولو اقتضى الأمر وقتا طويلا.

ولله الحمد والشكر أولا وأخيرا وعليه التوكل.

الأستاذ الدكتور
نورالدين صدار
كلية الآداب واللغات،
جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر

مدخل

البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي

أولا: في الأسس الفلسفية للنظرية البنيوية التكوينية

ثانيا: في الخطاب النقدي الغربي

ثالثا: في الخطاب النقدي العربي

رابعا: استنتاجات

مدخل

البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي

يحاول هذا المدخل أن يرصد مسائل نظرية تتصل بالنظرية البنيوية التكوينية بدءا بالبحث عن المرجعيات الفلسفية مرورا بالمنهج التكويني في الخطاب النقدي الغربي ووصولا إلى القراءات النقدية العربية. وقد اقتضت خطة البحث أن يكون البدء برصد المرجعية الفلسفية والأسلوبية التي أطرت النظرية البنيوية كما وصلت صياغتها عند لوسيان غولدمان.

ومما هو مؤكد أن البنيوية التكوينية تمتد بأصولها إلى فلسفتين هما الفلسفة المثالية، والفلسفة الوضعية، باعتبار أن النظرية البنيوية انطلقت في قراءتها من البحث عن"اللوغوس"أو المكون الباني لتنتهي إلى تفسير البنية السطحية أوالتشكيل التعبيري القابع خلف هذا المكون أو هذه الرؤية. من أجل ذلك ركزنا قراءتنا على هاتين الفلسفتين، فضلا عما توصلت إليه الأبحاث في الدراسات الأسلوبية و خاصة الأسلوبية المثالية والأسلوبية التكوينية.

انطلقت من الفلسفة المثالية "الأفلاطونية" باعتبارها الفلسفة التي قالت بأسبقية الوعي على المادة التي نريد بها الشكل. ومن هنا كان عالم المثل هو العالم الأصيل الذي يتماثل مع العالم الطبيعي القائم على التقليد. فالفلسفة المثالية الأفلاطونية هي الفكرة الأولى التي قالت بالمكون الباني. ثم وقفنا عند فلسفة أرسطو فكشفنا عن مفهومه للمحاكاة الذي ينسجم مع الطرح النظري للبنيوية التكوينية، فمفهوم الفن الشعري عند "أرسطو" هو تعبير عن موقف لما يمكن أن يقع، وما يمكن أن يقع هو تعبير عن رؤية للعالم كما سترى ذلك عند "ل. غولدمان".

إن الحديث عن الفلسفة المثالية باعتبارها مرجعا نظريا من مرجعيات المنهج البنيوي التكويني لن تكتمل حلقته دون الإشارة إلى الفلسفة المثالية الغربية عند "ديكارت" و"كانط" و"هيجل" التي تتلخص في أن الحقيقة لها وجود ذهني قادرة على أن تتحقق في الواقع. وامتص رواد النظرية التكوينية هذه الفلسفة، حيث ظهر تأثيرها على مستوى المقولات الكبرى للمنهج التكويني كما سيتبين لنا ذلك لا حقا.

وكان ولابد أن نتعرض إلى الفلسفة الوضعية التي تكتمل بها الثنائية المناقضة التي تعبر عن الصراع الدائم بين المثالي / الميتافيزيقي والوضعي / التجريبي. فبتأثير الفلسفة الوضعية انعطف الفن نحو الواقع، وأصبح يهتم بما هو واقعي وتجريبي، وامتص النقد هذه الفلسفة، فأضحت قوانينه تماثل قوانين العلوم التجريبية، وتمظهرت هذه الفلسفة في المنهج البنيوي التكويني في اهتمامها بتفسير ما هو معلوم للوصول إلى ما هو مجهول.

وكان ولا بد أن نشير إلى تأثير الأسلوبية وخاصة المثالية منها والتكوينية في المنهج البنيوي التكويني، وسوف يتضح كيف أن الأسلوبية المثالية كان لها حضور واضح في المنهج التكويني حين اعتبرت الحدس أساس الإدراك، و هو شكل من أشكال المعرفة. فالذهن ليس له حدس إلا حين يشكل ويعبر. فكل جمالي ينطوي على ذات أنتجته. وكان لهذه الفلسفة المثالية تأثير على نظرية 'أسبتزر' الأسلوبية المثالية التي طورت بدورها الدراسات الأسلوبية، وإلى 'سبويري' يرجع الفضل في البحث عن المكون الباني أورؤية العالم التي تقبع خلف الشكل. ومن هذا الباب ينت تأثير الأسلوبية المثالية على البنيوية التكوينية، ثم جاءت الأسلوبية النفسية التي وطدت الطريق للبنيوية التكوينية من خلال من إثارتها لـ'رؤية المؤلف الخاصة للعالم.

أولا: في الأسس الفلسفية للنظرية البنيوية التكوينية

ترتكز هذه الجزئية حول مسألة أساسية تتعلق بالنبش عن الأصول النظرية للبنيوية التكوينية. وقد اقتضت الخطة المنهجية البحث عن الجذور الفلسفية التي تمتد إلى فلسفة 'الماقبل' وأعني بها المثالية وفلسفة 'المابعد' وهي الوضعية. وكانت انطلاقتنا من الجذور لسبب بسيط يكمن في أن المنهج التكويني لا يستقيم فهمه دون معرفة اللوغوس التكويني، أو المكون الباني الذي كان وراء ظهور هذا الشكل التعبيري أو ذاك. وبات من الضروري أن نرجع إلى الجذور الفلسفية للبحث عن الأنظمة المعرفية التي أسهمت في صياغة النظرية البنيوية التكوينية. ومن هذه المرجعيات الفكرية نتجه صوب الأسلوبية التأصيلية باعتبارها تجسد،أيضا، المدرسة الأسلوبية المثالية الألمانية والتي تفرعت عنها الأسلوبية النفسية الإجتماعية التي قالت بـ'رؤية المؤلف الخاصة للعالم'، والأسلوبية الأدبية التي نادت بعلاقة الفن بالشكل الأدبي، وأشارت إلى أن خلف الشكل الأدبي رؤية العالم.هذه هي الخطوط العريضة التي سأقوم بدراستها وبتحليلها لفهم الصياغات النظرية التي أطرت المنهج البنيوي التكويني.

جاءت البنيوية التكوينية تطورا طبيعيا لنتاج فكري يعود إلى الفلسفة المثالية، من 'أفلاطون' و'أرسطو' وصولا إلى 'ديكارت' و'كانط' و'هيجل'. تجسد الفلسفة المثالية بعدي 'الماقبل' في النظرية التكوينية، أي باعتبار أن 'الماقبل' هو الذي ينشيء 'المابعد'. فالبنية العميقة الدالة هي التي تحدد السطح أو الشكل التعبيري. وتعد الفلسفة المثالية 'الأفلاطونية' إحدى الأسس النظرية للبنيوية التكوينية، فهي الفلسفة التي قالت بأسبقية الوعي على المادة، باعتبار أن الوعي هو المكون الباني للمادة أو الشكل. ومن هنا كان عالم المثل هو العالم الأصيل الذي يتماثل مع العالم الطبيعي القائم على التقليد. معنى ذلك أن فكرة المكون الباني تجد جذورها وامتداداتها في الفلسفة المثالية الأفلاطونية التي ترى أن الفنون قائمة على التقليد (محاكاة المحاكاة)، و((أن

الوعي أسبق في الوجود من المادة... وبتعبير آخر أن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل))[1].

وإذا كان الفن والإبداع في نظر أفلاطون قائما على المحاكاة والتقليد، فمعنى ذلك أن عالم المثل يشكل 'الماقبل'، وهذه الفلسفة تقربنا من النظرية التكوينية التي ترى بوجود تماثل بين البنية الدلالة العميقة وبين الواقع التاريخي والسياسي والإجتماعي. وهذا ما تقول به المثالية الجمالية التي تصر على أن الفن تعبير عن مثل أعلى، فـ ((المثالية في عالم الجمال مقابلة للواقعية، وتطلق على المذاهب التي تقرر أن هدف الفن ليس مجرد محاكاة للطبيعة. وإنما هو تعبير عن مثل أعلى، أي تمثيل لطبيعة خيالية موافقة لمنازع الفكر.. وجميع أنواع الفن محتاجة إلى تصور المثل العليا ولكن بدرجات متفاوتة، وما نسميه واقعية ليس في أغلب الأحيان إلا مثالية بشعة))[2].

إن فكرة البنية العميقة الدالة أورؤية العالم لدى 'غولدمان' في علاقتها بين أنواع أخرى من البنى التكوينية من أجل فهم أعمق للحقائق الاجتماعية للسلوك الإنساني المشخص، ما هي إلا انعكاس للفلسفة المثالية التي اعتبرت عالم المثل هو المكون الباني للعالم الطبيعي الذي يحاكيها. وإن الحقيقة عند 'أفلاطون' تكون في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود، وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي، ولكن لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي هي في الواقع سوى خيالات لعالم المثل))[3].

ويبقى الحديث دون معنى إذا لم نلق الضوء على رأي 'أرسطو' بوصفه مرجعا من المراجع الأساسية للمنهج البنيوي التكويني. إن نظرية أرسطو في المحاكاة تفسير لفكرة 'الماقبل' و'المابعد'، فالمحاكاة هي التعبير السطحي للبنية العميقة الدالة. فالشكل الشعري محاكاة لفعل الشخصية (المكون الباني). فالإبداع - من منظور أرسطو - بوصفه شكلا (المابعد) نتيجة طبيعية لـ'الماقبل'. لذا فإن 'أرسطو' لا يقيم فرقا في إقامة علاقة المشابهة بين الكائن الحي والكائن المصنوع. فالكائن المصنوع أو المحاكى يباشره وكأنه كائن طبيعي أو حي))[4].

ويبدو لي أن رأي 'أرسطو' في هذه المسألة (المحاكاة) أكثر جلاء ودقة من رأي أستاذه 'أفلاطون'. فمفهوم الشعر عند أرسطو تعبير عن رؤية وعن موقف ليس لما وقع، إنما لما يمكن أن يقع. لذا فإن الشعر يبقى أوفر حظ من الفلسفة، لأنه يهتم بما هو كلي، وأسمى من التاريخ لاهتمامه بالجزئي. يقول أرسطو: ((وواضح مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رؤية الأمور كما وقعت فعلا بل رواية ما يمكن أن

(1) شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب: 18-19

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي: 339

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 23

(4) أحمد الجوة، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات: 45

يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا. بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى من مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي)) [1].

وقد رفض بول ريكور أن تكون المحاكاة مجرد نقل أو استنساخ للطبيعة أو نقل لمظاهرها، إنما هي تغلغل في كنه وعمق الأشياء. فيقول: ((إن تمادينا في ترجمة ميمزيس Mimesis بـ محاكاة توجب علينا أن نفهم من ذلك كل ما يخالف واقع موجودا مسبقا والحديث عن تقليد خلاق. وأما إذا ترجمنا اللفظة بـ تمثيل تعين علينا ألا نعني بذلك نوعا من الحضور المزدوج على نحو ما ننتظره من المحاكاة الأفلاطونية، وإنما قطيعة تشرع فضاء الخيال. فصانع الكلمات لا ينتج أشياء، وإنما أشباه أشياء، إنه يخترع ما يشبه (Du comme-Si) وبهذا المعنى يكون المصطلح الأرسطي راية لهذا الانفصال الذي يؤسس أدبية الأثر بحسب العبارة المستخدمة عندنا اليوم)) [2].

إن الفلسفة المثالية هي النظير المقابل للفلسفة الوضعية، و هي من أبرز الفلسفات التي اعتمدت عليها البنيوية التكوينية لتوجيه قراءتها للبحث عن المكون الباني للمنهج التكويني ((فاللوغوس عند أفلاطون وأرسطو هو الكلام والخطاب الذي يعمل على توجيه الإنسان توجيها سليما لإدراك الحقيقة)) [3].

إن فكرة الحقيقة في الفلسفة المثالية توجد داخل العقل، وفي هذه الفلسفة تحضر ثنائية الداخل / الخارج، وليس بإمكان أي باحث إذا ذكر الفلسفة المثالية الغربية أن يستغني عن الكوجيطو الديكارتي أو التعالي الكانطي أو النسق الهيجلي. فقد اقترن اسم ديكارت (1596-1650) بالفلسفة المثالية، وهو مؤسس الكوجيطو (الذات المفكرة) [أن أفكر أنا موجود] ((فالإنسان عند ديكارت ذات وبدن، وحتى يحقق الإنسان مآرب الوصول إلى الحقيقة / المعنى، عليه أن يفصل الذات عن البدن)) [4] إن الذات التي يشير إليها ديكارت هي المكون الباني أو اللوغوس التكويني الذي يختفي وراء السطح أو البدن كما اصطلح عليه. وحينما نتأمل مقولة ديكارت [أنا أفكر أنا موجود]، إننا نجدها تختزل رؤية البنية التكوينية، فالتفكير الذي يشير إليه الفيلسوف ديكارت هو المكون الباني أو البنية العميقة الدالة، وأما مدلول الوجود فهو السطح الذي أنتجته البنية الدالة، ومن هنا نكون أمام ثنائية الداخل/ الخارج أي أمام اللوغوس والخطاب.

---

(1) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الحمن بدوي: 26

(2) Paul Ricoeur, Temps et récit. 78.

(3) عبد الغني بارة، المسارات الإبستمولوجية للبنيوية، فصول، ع: 54/ صيف 2004: 56

(4) م. س: 56

أما كانط (1724-1804)، فقد انتقد الفلسفة التجريبية التي اعتبرت أن إدراك الحقيقة / المعنى، يكون من خلال ملاحظة التجربة للبرهنة على قواعد العقل. فالعقل يملك من القدرة على إدراك الحقيقة / المعنى ما لم تملها التجربة والملاحظة. ((ومن هذا المنطلق بين كانط فلسفته المتعالية... (التي) لا تنكر الأشياء كذوات يمكن إدراكها، بل أعطاها حق الوجود والاستقلال، وهو بذلك استطاع أن يعيد التوازن بين العقل والتجربة... بل أصبح كلاهما واحدا، التجربة تدرك داخل العقل)) [1]. إن فلسفة كانط تحضر بقوة في روح المنهج البنيوي التكويني، إذ تبرز فاعليتها كفلسفة جاءت لتحقق التوازن المفقود بين الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية وتمثله النظرية البنيوية التكوينية حينما أكدت حرصها على جدلية الرؤية والأداة أو البنية الدالة والشكل التعبيري. ومما يؤكد تأثير الفلسفة الكانطية على المنهج التكويني، أن غولدمان نفسه سبق له أن ألف كتابا عن كانط [*].

وجاء هيجل (1770-1831) بفلسفة الجدل، وقد جعل الفلسفة المثالية أكثر صلابة من ذي قبل. وقال بمبدأ مركزية مرجعة الذات الإنسانية في إدراك الحقيقة. وهذا مبدأ أقر به ديكارت وكانط من قبل، ومكنه مبدأ الجدل من تحقيق حرية الذات التي سجنها داخل النسق (العقل)، فتحولت الذات المافبل إلى النقيض، وهو الموضوع (المابعد).((إن الكوجيطو الديكارتي أو الذات المتعالية عند كانط أو النسق الهيجلي، ليس سوى تأكيد على مبدأ انتقال كفة الصراع بين قطبي الشك / اليقين أو الداخل / الخارج، فمن الطبيعة (الخارج)... إلى العقل (الداخل)، وهذا يدل على تعاسة الذات الإنسانية (...) إذ من السجن الميكانيكي الرياضي، إلى سجن العقل، مع أن كلا المشروعين قام على مبدأ الذات، فأين هي حريتها.؟

أكد هيجل على أن الحقيقة لها وجود ذهني لكنها قادرة على أن تتحقق في الواقع عن طريق وجود محدد المعالم، وفي هذه الحالة تصبح الحقيقة جميلة. فالمبدأ المثالي في فلسفة هيجل يتجلى في الوجود الذهني للحقيقة الذي يعد المكون الباني الذي يتحقق عن طريق الشكل الذي تختاره الحقيقة لنفسها، وهنا يتجسد المابعد. إن فلسفة هيجل تمتد إلى فلسفة أفلاطون في اعتدادها بأن للفكرة وجودا مستقلا. وقد تتحقق هذه الفكرة نظريا في العلوم، أو عن طريق محس في الفن، أي في شكل جمالي. والفن هو الدرجة الضرورية للمعرفة)) [2].

يرفض هيجل أن تكون المحاكاة، كما تمثلتها الفلسفة الإغريقية، مجرد نقل حرفي للواقع أو مجرد انعكاس له. فإذا كانت على هذا المفهوم فمعناه أنها حرمت الفن من حريته. ومن هنا فإن المحاكاة من منظور هيجل ليست هي هدف الفن. وإذا كانت على هذا التصور فإنها تفقد قدرتها على التعبير لأنه يبقى أسير

---

(1) م. س: 57

(*) عنوانه الإنسان والمجموعة والعالم في فلسفة إيمانويل كانط. دراسة في تاريخ الديالكتيك، عام 1945

(2) م. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 311

الحرفية. و((حين يزعم الزاعمون أن المحاكاة تمثل هدفا، وأن الفن يقوم بالتالي على تقليد أمين لما هو موجود أصلا، فإنما يضعون الذاكرة في أساس الإنتاج الفني، وهذا معناه حرمان الفن من حريته، من قدرته على التعبير عن الجمال)) (1).

إن المحاكاة في المتصور الهيجلي تعد الآلية بين الماقبل والمابعد، والعلاقة بينهما علاقة تناظرية فالماقبل هو 'الفاعل' الذي يظهر المابعد وهو 'القابل' أو الشكل التعبيري، والمحاكاة تقوم بدور التجسيد للمكون الباني دون أن يكون ذلك انعكاسا حرفيا أو آليا. ولو بقي الفن في مستوى الانعكاس الآلي، لبقي دون مستوى الطبيعة، وسيكون أشبه بدودة تجهد و تكد لتضاهي فيلا"(2).

ورث الفكر النقدي الغربي الثنائية المتناقضة [الماقبل / المابعد]، ثنائية تعبر عن صراع دائم بين الميتافيزيقي والتجريبي. ولذا يمكن اعتبار البنيوية التكوينية الابن الشرعي لثنائية الداخل / الخارج التي جسدتها الفلسفة المثالية (الماقبل) والفلسفة الوضعية (المابعد). فركزت على 'الماقبل' باعتباره 'اللوغوس التكويني'، وعلى النسق اللغوي، باعتباره تجسيدا لـ'(المابعد)، أي اليقين الموضوعي. وإن ما يجده الباحث اليوم في النقد الأدبي من شك أو يقين ما هو إلا تجسيد للفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية. فـ ((فاللغة لا تقول الأشياء، ولكنها تقول رؤاها للأشياء. وهذا يعني أنها لا تعكسها، ولا تنعكس فيها. فاللغة ليست مرآة، وكذلك حال الأشياء.. ليس في اللغة سوى اللغة)) (3).

استطاع 'غولدمان' أن يمتص الفكر الهيجلي، كما امتصه لوكاتش قبله، حيث ظهر تأثير هيجل في 'النظرية الروائية' كما أثر في البنيوية. وبرز تأثيره أيضا في 'غولدمان' على مستوى المقولات الكبرى أذكر منها مقولة 'الشمولية' التي قادت 'غولدمان' إلى تكوين نظرة تحليلية عن الطبقات والفئات الاجتماعية، وإلى تجلي ((التاريخ من خلالها في غاية الوضوح والتجديد من حيث هو تسلسل للنشاط السوسيولوجي)) (4).

لا يستقيم الحديث عن الفلسفة العقلية المثالية (الماقبل) بوصفها إحدى الأصول المحجوبة للمنهج البنيوي التكويني ما لم نعرج على الفلسفة الوضعية في الفكر الفلسفي الغربي، التي تعود إلى القرن السادس عشر حين كانت الكنيسة تقهر الإنسان / المفكر وتصادر كل متوجه الفكري والعلمي)) (5) ترجع أصول الفلسفة الوضعية إلى المذهب الوضعي الذي يرى أن المعرفة اليقينية هي معرفة الظواهر التي تقوم على الوقائع التجريبية. وينطوي هذا المذهب على وجود معرفة تتجاوز التجربة الحسية. وترجع امتدادات هذه

(1) هيجل، المدخل إلى علم فكرة الجمال، تر، جورج طرابيشي: 40
(2) م. س: 40
(3) عبد الغني بارة،المسارات الإبستيمولوجية للبنيوية (قراءة في الأصول المعرفية)، فصول، ع.64 صيف 2004
(4) مقالات ضد البنيوية، تر، إبراهيم خليل: 39
(5) عبد الغني بارة،المسارات الإبستيمولوجية للبنيوية، مجلة فصول، ع، 64، صيف 2004: 54

الفلسفة إلى فرانسيس بيكون (1561-1626)، وعد مؤسس هذه الفلسفة وواضع الاسم الذي سميت به في القرن السابع عشر(*) وكان ذلك في كتابه (في المبادئ والأصول) الذي ألفه عام 1623 والذي ورد فيه مصطلح 'وضعي'، الذي أراد به الحقائق التي يجب تقبلها بصدق الخبرة. وأصبح مصطلح 'وضعي' يطلق على مناهج العلوم الطبيعية لاعتمادها على الملاحظة والتجربة.

وجاء 'سان سيمون'، - بعد بيكون - وهو فيلسوف فرنسي اشتراكي النزعة، وأطلق مصطلح 'وضعي' على العلوم القائمة والخاضعة للملاحظة والتحليل، وهذا في مؤلفه (في علوم الإنسان) سنة (1813). وعلى يد 'أغست كونت' (1798-1857) تم التأسيس الفعلي للفلسفة الوضعية التي ظهرت في كتابه (محاضرات في الفلسفة الوضعية) ونادى بضرورة قيام دين جديد يقوم على عبادة الإنسانية، تحل محل عبادة الله - سبحانه و تعالى - في الأديان السماوية.

زحفت الفلسفة الوضعية من فرنسا إلى إنجلترا، وأنشئت حولها جمعيات تركز على اليقينية في الظواهر التجريبية، وتنكر وجود معرفة مطلقة، وتقول هذه الفلسفة بأن التقدم بدأ في العلوم الطبيعية ونقل إلى العلوم الاجتماعية، وأن العقل البشري يتقدم من المرحلة اللاهوتية إلى المرحلة الميتافيزيقية لكي يصل في النهاية إلى المرحلة النهائية وهي المرحلة الوضعية.وقد قسم ليبنيز 'Leibniz' حقائق العقل قسمان، حقائق أبدية، وهي مطلقة وضرورية، أي أن معارضتها تفضي إلى التناقض. وقسم يمكن تسميته بالحقائق الوضعية، لأنها قوانين أراد الله أن يهبها للطبيعة...، وتدرك هذه القوانين بالتجربة، أي بطريقة بعدية، أو بالعقل،أي بطريقة قبلية)) (1).

ويرى 'جميل صليبا' (في المعجم الفلسفي) أن مفهوم 'الوضعي' مرادف للحقيقي والتجريبي. وهو المفهوم الذي ذهب إليه 'أغست كونت' ((إن لفظ الوضعي يدل على الحقيقة المقابل للوهمي، وهو موافق من هذه الناحية للروح الفلسفية الجديدة، وهي الروح التي تتميز بارتباطها الدائم بالبحوث التي يستطيع عقلنا أن يضطلع بها)) (2).

وبتأثير الفلسفة الوضعية 'Positivisme' انعطف الفن نحو الواقع، وأضحى يهتم بكل ما هو واقعي وتجريبي، فالفكر لا يستطيع أن يتخلص من الخطأ إلا بعكوفه الدائم على التجربة، ويتخلص عن كل أفكاره الذاتية. وفي هذا الصدد يقول: 'كستانياري Castagnary' ((على رسام عصرنا أن يحيا حياتنا فيما لها من عادات وأفكار خاصة بها، وعليه أن يسجل مشاعره التي يحصر عليها نتيجة لنظره في أمور مجتمعنا،

(*)

(1) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج، 2: 577
(2) Auguste Comte, Discours sur l"esprit positif، نقلا، جميل صليبا: 577

فيردها ثانية إلينا في صور نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا، وألا يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن مؤلفو الفن وأننا موضوعه، فالفن تعبير عن ذات أنفسنا من أجل أنفسنا)) (1).

وإذا كان للفلسفة الوضعية تأثير على الفن والأدب، فقد كان لها حضور في النقد الأدبي أيضا، الأمر الذي دفع النقاد الذين امتصوا هذه الفلسفة، أن يضطلعوا للأدب قوانين، تماثل قوانين العلوم الطبيعية والتجريبية. فأضحى الناقد أديبا عالما في الآن نفسه، ومن تمظهرات الفلسفة الوضعية في النقد الأدبي ظهور نقاد كثيرين من أمثال 'سانت بيف' Saint Bœuf' (1804-1869) الذي ((دعا لدراسة الأدباء من حيث خصائصهم الجنسية وحياتهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية، وأذواقهم وعاداتهم وآرائهم، ثم ترتيبهم في (فصائل) يرتبط كل منها بملامح مشتركة)) (2)، ومثل هذا التوجه يؤكد على تأثير الفلسفة الوضعية في الفعل النقدي الذي أضحى أقرب إلى التاريخ الطبيعي للأدب. ونتيجة تأثير هذه الفلسفة الوضعية ظهر 'هيبوليت تين' H. Taine' (1828-1893) الذي جعل من آراء أستاذه 'سانت بيف' قوانين تقوم على الحتمية، وحاول تفسير الأدب من خلال معادلة لها مؤثرات ثلاثة هي: الجنس والبيئة، والعصر. أما 'برونتير' Brunetière' (1849-1906) فقد تجلى تأثير الفلسفة الوضعية في آرائه النقدية التي أنتجت نظريته المعروفة [النشوء والإرتقاء] التي ترى تطور الأعمال الأدبية يخضع لتأثير عوامل البيئة والعصر والوراثة الاجتماعية للكاتب.

وبتأثير الفلسفة الوضعية تواصلت المدارس والإتجاهات النقدية في الظهور وخاصة التي حاولت تفسير الإبداع عن طريق وضع قوانين تشبه القوانين العلمية، ومنها الشكلانية والفرويدية والوجودية الثانية، وهكذا ظهرت مناهج نقدية حاولت أن تقارب الإبداع من خلال ظواهره الواقعية بربط بعضها ببعض. ومن هنا جاء التفسير الوضعي ليعاين ظواهر الأشياء لا طبائعها وأسبابها، أي أن التفسير الوضعي يهتم بـ 'المابعد' لأنه يحاول إدراك ما هو ظاهر وواقع. لذلك كانت البنيوية الشكلية منهج 'المابعد' لأنه يقوم بقراءة ما هو ظاهر وسطحي من البنى. فغاية البنيوية السعي للكشف عن العلاقات والقوانين التي تربط عناصر البنية بعضها ببعض، فلا تنصرف للبحث عن اللوغوس التكويني أو عن الأسباب الباطنية للأشياء.

وإذا حاولنا إيجاد نقطة التقاطع بين الفلسفة المثالية (الماقبل) والفلسفة الوضعية (المابعد)، فإننا نتبين أن الفلسفتين حاضرتان في آن واحد في المنهج البنيوي التكويني، باعتبار أن هذا المنهج يسعى إلى تحقيق الصلة بين الرؤية والتشكيل، أي بين الماقبل الذي يتمثل في الفاعل أو المكون الباني، والمابعد الذي يتجسد في القابل أو الشكل التعبيري أو السطح. وهكذا فإن المنهج التكويني يختزل هاتين الفلسفتين.

(1) نقلا عن، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 330-331

(2) محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع مقدمة نظرية، مجلة فصول،م 4، ع1، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر، 1983:61

لا يمكن للباحث أن يتمثل الأسلوبية المثالية ما لم نرجع إلى الفلسفية المثالية التي كانت وراء هذا الإتجاه الأسلوبي الذي أثر بدوره في البنيوية التكوينية. وإذا كان الفيلسوف الألماني 'هيجل (1770-1831) امتدادا لفلسفة 'كانط' المثالية، فإن الفيلسوف الإيطالي 'بندتو كروتشه' (1866-1952) يعد هو الآخر امتدادا للفلسفة المثالية الهيجلية، إذ كان على وفاق معها في تمثله نزعة الصياغة التعبيرية Expressionnisme' في فلسفة الجمال، ((وعنده أن الفكر أربعة أنواع من النشاط: النوع الأول منها الحدس' Intuition'... وهو موضوع الجمال، والنوع الثاني هو فوق الفكر على ما هو كوني، وتوحيده مع الوعي الفردي، وهو عملية الإدراك... والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظري للفكر، و يقابله الجانب العملي، جانب الإرادة -... - لأنها إرادة تتعلق بما هو فردي...، وإما إرادة عالمة إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التي تتجاوزه في غايتها)) (1).

تولي فلسفة 'بندتو كروتيشه' أهمية للحدس، لأنه يساعد بقوته في السيطرة على الاضطراب الذي نتعرض له، و حينما تتحقق السيطرة، يكون التعبير وجمال التعبير، وبالتالي فليس الفن محاكاة للطبيعة، بل إنه خلق وتجاوز. وضعف الحدس يضر بالشكل وبالتعبير، لذا اعتبر 'بنتو' الحدس ((شكلا من أشكال المعرفة البشرية، إلى جانب المعرفة العقلية المنطقية)) (2).

وتكشف فلسفة 'بنتو' أن 'الحدس' أساس الإدراك، وهو ينهض في المعرفة على الفن، ((فليس للذهن من حدس إلا حين يعمل ويشكل ويعبر، وإن من يفصل الحدس عن العبارة لن يهتدي أبدا إلى الجمع بينهما)) (3). وما يستوقفنا في هذا السياق هو تأثير فلسفة 'بنتو' المثالية على نظرية 'سبيتزر' الأسلوبية، وبالأخص مسألة عدم التفريق بين اللفظ والمعنى، والشكل والمضمون، مع إعطاء أهمية للشكل(4)، و((من المسائل الأكثر طرحا في علم الجمال تلك التي تعلقت بعلاقة المادة بالشكل. هل يكمن الحدث الجمالي في المضمون وحده، أم في الشكل وحده، أم فيهما معا (...) إن علينا دحض الفكرة القائلة بأن الحدث الجمالي يتمثل في المضمون وحده (أعني مجرد الإنطباعات)، وكذلك دحض الفكرة الأخرى القائلة بإلحاق الشكل بالمضمون، أعني الإنطباعات مع العبارات. إن النشاط التعبيري في الحدث الجمالي لا يضاف إلى حدث الإنطباعات، وإنما تكون هذه الانطباعات منضجة ومشكلة بواسطة الحدث التعبيري. فالإنطباعات تتجلى

(1) م. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 313-314

(2) عبد الله حوله، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، م 5، ع 1، أكتوبر- ديسمبر، 1984: 84

(3) م. س: 84

(4) م. س: 84

في العبارة كما يتجلى الماء وقد وضع في المصفاة هو نفسه وغيره معا من الجانب الآخر من تلك المصفاة. إن الحدث الجمالي من هذه الناحية شكل، ولا شيء آخر غير الشكل)) [1].

بين بيير جيرو P.Guiraud أن أسلوبية ليو سبيتزر Léo Spitzér الأدبية المثالية، كانت سببا في تطور الدراسات الأسلوبية في الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت على يد [داماسو ألونسو وسبويري، وهاتزفلد]. وكان داماسو قد ميز ستة أنواع من القواعد ملحا على السمة الحدسية للتأويل. أما سبويري فإليه يرجع الفضل في البحث عن المكون الباني للشكل، وعن رؤية العالم للكاتب والتي تقع خلف الشكل. ومن هذا البحث تأثر غولدمان، إذ أضحى يهتم بالبحث عن الرؤية المتوارية خلف الشكل، وما هذه الخطوة إلا تجسيدا للفكرة الفلسفية الديكارتية المعروفة (أنا أفكر إذن أنا موجود). فالتفكير يتمثل أساسا في المكون الباني، في البنية العميقة (الماقبل) والوجود يكمن في الشكل أو السطح (المابعد).

وانطلاقا من هذه المقولة صاغ غولدمان رؤية العالم بتأثير من سبويري. يقول بيير جيرو ((وأما لوسيان غولدمان، وبتأثير من سبويري صمم نموذجا لرؤية العالم معبرا عنه في الأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية، والجمالية. فالتوازن والتأرجح لعبارة (أنا أفكر إذا أنا موجود) مثلا، كل هذا يعبر تعبيرا رائعا عن التفاؤل و التوازن في فلسفة ديكارت)).. [2].

وكان لـ هاتزفليد الفضل في إرساء فكرة أساسية في الأسلوبية المثالية مفادها انه يختفي وراء كل عمل إبداعي مكونه الباني. ((وكان يرى أن الهندسة والرسم والأدب، عبارة عن أدوات مختلفة للتعبير عن الوضع التاريخي ذاته والذي تتطور معه الأساليب بشكل متساوق)) [3].

وكانت الأسلوبية المثالية منشغلة بالبحث عن إجابة للسؤال التقليدي [كيف] أي البحث عن شكل للعمل الإبداعي، أو قل بربط النصوص الأدبية. أما الأسلوبية التأصيلية أو التكوينية Stylistique Génétique اهتمت بالبحث عن الإجابة عن السؤال الجوهر [من أين] و[لماذا] أي بالبحث عن المكون الباني.

إن الأسلوبية التأصيلية (التكوينية) بوصفها اتجاها أسلوبيا يسعى للبحث عن المنطلقات العامة للعمل الأدبي، أي البحث عن رؤية المؤلف الخاصة للعالم، من خلال أسلوبه. واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل الأنا العميق وهي ((القوة والإيقاع والرغبة والحكم

(1) Benedetto Croce: L"Esthétique comme science de l"expression et linguistique générale
نقلاعن عبد الله حوله، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، م 5 ع 1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1984: 84

(2) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي: 83

(3) م. س: 83

والتلاحم، وهي الأنماط التي تشكل نظام الذات الداخلية)) [1]. التي حددها هنري موريير في كتابه (سيكولوجية الأسلوب).

قام علم نفس الأساليب - عند هنري مورييه - على ((مفاضلة للكائن الداخلي (أي الكاتب الضمني))) [2]. انطلاقا من الأنماط الخمسة التي اعتبرها أنماطا جوهرية.. للأنا العميقة والمكونات الكبرى للطبع)) [3]. حيث أضحى الكاتب الضمني أو الكاتب الداخلي كما سماه مورييه هو المكون الباني أو البنية العميقة المكونة للشكل الإبداعي. ولهذه الأنماط التي جاءت في كتاب مورييه تعابير أسلوبية تتناسب معها. فالمتغيرات الأسلوبية (الشكل الأدبي) هي في الأصل متغيرات على مستوى النفس الإنسانية. فالكشف عن نظام الأسلوب هو كشف عن الأنماط التي انطلق منها الكاتب، وبالتالي فإن ((رؤية الكاتب للعالم فتظهر في نظام المضمون، كما تظهر في شكل أفكار الموضوعات)) [4]. إن النتائج التي توصلت إليها الأسلوبية النفسية كما أشرنا، أفادت دراسة العمل الإبداعي دراسة تكوينية، بل إن كل ذلك يشكل ((الطموح في بناء نموذج تكويني للأساليب له ما يبرره)) [5].

ثانيا: البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي الغربي

نعالج في هذه الجزئية المرتكزات والمبادئ النظرية للبنيوية التكوينية من خلال جهود أبرز أعلامها، محاولا ربط هذه المرتكزات بمرجعياتها الفلسفية التي تناولناها في الجزئية السابقة، والتركيز على المفاهيم و المصطلحات و المنجزات الأساسية للنظرية التكوينية بدءا بكتاب (الروح والأشكال L"âme et les forme) لـجورج لوكاتش الذي يتوفر على أهم المرتكزات النظرية، بوصفه الكتاب الأساسي الذي يجسد تأثير الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية، من جهة، ومن جهة ثانية يعد مرجعا مباشرا للنظرية التكوينية كما وصلت عند غولدمان في صياغتها النهائية. وسوف يتضح لنا التواصل بين لوكاتش ولوسيان غولدمان على مستوى المنهج والمقولات، والتي مكنت هذا الأخير من صياغة منهجه. ومن هذه مقولات: البنية الدالة الكلية والرؤية المأساوية والوعي القائم والوعي الممكن، والتماثل.

ظهر تأثير الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية في أبحاث وكتابات أعلام النظرية البنيوية التكوينية، ويمكننا أن نتبين ذلك في الإنجازات الفكرية والنقدية التي كتبها جورج لوكاتش والتي تمظهرت فيها الثنائية

(1) أحمد درويش، الأسلوبية والأسلوب، مجلة فصول، م5، ع1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر، 1884: 66

(2) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي: 91

(3) م. س، 91

(4) م. س: 93

(5) م. س: 94

الفلسفية [الماقبل والمابعد]. ونستدل على ذلك بكتاب "الروح والأشكال" L"âme et les forme لجورج "لوكاتش" الذي رسخ فيه فكرة أساسية، وهي أن القيم بصفة عامة - وهنا يظهر تأثير الفلسفة المثالية - تعتمد على الأشكال - وهذا مجال الفلسفة الوضعية -.((إن الفكرة الأساسية للروح والأشكال التي تختزل في عنوانها أن القيم الروحية ترتكز على عدد من الأشكال من البنى المتجانسة التي تسمح للروح الإنسانية أن تعبر عن مختلف إمكانياتها)) (1).

إن البنيوية التكوينية هي ثمرة جهود فكرية متواصلة كان هاجسها البحث عن منهجية صارمة تقارب العلوم الإنسانية. وانطلاقا من أبحاث "جورج لوكاتش" و"جون بياجي" أصبحت للبنيوية التكوينية منهجية صارمة)) (2). وفي هذا السياق يرى "جان ميشال بالمي" ((أن إدخال "ج.لوكاتش" لمقولة الكلية الجدلية catégorie de totalité dialectique مكنه من أن يصبح الملهم الأول في كل بحث بنيوي... وهكذا فإن المنهجية التي أعدها "غولدمان" لمقاربة الأعمال الأدبية لا ينبغي أن تبقى محصورة في إطار سوسيولوجيا الأدب، إنما ينبغي أن تمس مجموع المقاربات التي تطبق على العلوم الإنسانية)) (3).

حينما كتب "ج. لوكاتش" "الروح والأشكال" كان تحت تأثير الفكر "الكانطي" في مقاربته لمسائل وقضايا الإستيطيقا. وأهم ما يلفت الانتباه في هذه المرحلة هو إدراك "لوكاتش" لفكرة "البنية الدالة" Structure significative. انطلاقا من هذا الموقف "الكانطي المأساوي" المناقض لما هو جدلي، صاغ "ج. لوكاتش" فكرة "بنية دالة أساسية جدلية"(4).

وتظهر تأثير المقولات الفلسفية (المثالية والوضعية) في فكر "ل. غولدمان" حينما اعتبر أن صياغة النظرية البنيوية التكوينية بمفاهيمها و مقولاتها الفكرية ترى ((أن الأدب والفلسفة هما في مستويات مختلفة تعبيران عن وجهة نظر إلى العالم، وأن وجهات النظر إلى العالم، ليست وقائع فردية، بل وقائع اجتماعية))(5).

إن هذا المنظور الجديد لمفهوم الإبداع حصر دور المبدع في الصياغة الأدبية، أما الأصل في الإبداع فهو للجماعة. ومصدر الفكرة فلسفة "هيجل" الذي كان يؤمن دوما أن "الحقيقة تكمن في الكل". إن هذه الفكرة تبناها "ل. غولدمان" حينما اعتبر أن الفاعل الحقيقي للإبداع الأدبي هو الجماعات لا الأفراد. وفي هذا السياق يقول: ((بالنسبة لنا، وفي ضوء الفكرة يكتب هيجل إن الحقيقة هي "الكل" Le tout ، فإن الفاعل

(1) Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humaines,: 324

(2) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant; Esthétique et marxisme, éd; 10/18: 181/182

(3) Ibid:181

(4) Ibid: 114 / 115

(5) يون سكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، تر، م سبيلا، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تالي جماعي: 43

الحقيقي للإبداع الثقافي هم الجماعات الاجتماعية، وليس الأفراد المنعزلين. غير أن المبدع الفردي هو جزء من الجماعة)) (1).

أكد "ل. غولدمان" غير ما مرة على أولوية مقولة "الكل" على الجزء عند "ج. لوكاتش"، وهي مقولة ماركسية الأصل أيضا. إن هذه المقولات تزيل من الأذهان الفكرة التي لصقت بالماركسية من أنها تفضل الدوافع الاقتصادية في تفسير التاريخ، وهذا غير صحيح. فـ ((ليست أولوية الدوافع الاقتصادية في تفسير التاريخ هي التي تميز بطريقة حاسمة الماركسية عن العالم البرجوازي، بل وجهة النظر الكلية، مقولة الكلية، والأولوية الشاملة والحاسمة للكل على الأجزاء، هي التي تشكل بالذات جوهر المنهج الذي أخذه "ماركس" عن "هيجل"، وحوله، بحيث جعل منه الأساس الأصل لعلم جديد تماما... إن أهمية مقولة "الكلية" هي حامل المبدأ الثوري في العلم)) (2).

وفي سياق البحث عن أصل مقولاته ومفاهيم منهجه التكويني، بين "ل. غولدمان" أن "كانط" - بلا منازع - فيلسوف "الرؤية المأساوية"، فإليه يرجع الفضل في تحديد الأطر والمرجعيات الفكرية لهذا المفهوم. ((إن "كانط" في أوروبا مع "باسكال" وضمن مجال ما، فقط مع "نيتشه" هو فيلسوف "الرؤية المأساوية للعالم". هذه الرؤيا التي تمكن إحدى موضوعاتها الأساسية في استحالة الإنسان "الكلية". والحال أنه ليس من شيء أكثر تناقضا من إبراز هذه الفلسفة بشكل عرضي منهجي محقق بشكل كامل. لقد شعر "باسكال" الذي كان فنانا كبيرا، بهذه العثرة، ورغم نواياه الواعية في كتابة تبرير فإنه لم يكتمل أبدا... أفكاره)) (3).

أكد "ل. غولدمان" في الفقرة السابقة أن منهجه التكويني ليس من ابتكاره، إنه من صياغته من خلال ما توصل إليه الفكر "الكانطي" والماركسي ذلك أن تصوره للرؤية المأساوية على سبيل المثال كان ثمرة قراءاته الفلسفية العميقة للفكر "الكانطي" إلا أن فضله يكمن في إحياء هذه المقولات والمفاهيم من هذا الثراء المرجعي الفكري.

جاء "ل. غولدمان" بمشروعه البنيوي التكويني الذي كان ثمرة قراءاته الواعية للعديد من الأبحاث والدراسات الشاملة، منها ما يتعلق بأبحاث فلسفية لها صلة بالفكر "الكانطي" و"الهيجلي" و"الهيدغاري" فضلا عن الجدلية الماركسية، ومنها ما يتعلق بأبحاث تتصل بالرؤية السوسيولوجيا للرواية كأبحاث لوكاتش ورونى جيرار وجورفيج وولتر وبن جامين وأدرنو وبانو فسكي وفرنكستال. ومن هؤلاء الأعلام تتجلى أهمية مشروع "غولدمان" إلى وصفه بأنه فلسفة شاملة، لأن هدفه البحث عن منهج يتجاوز به سلبية النقد ((إلى استشراف إيجابية تنسجها الجدلية القائمة بين الذات والموضوع، تلك الجدلية الممثلة لجوهر كل علم تكويني.

(1) L. Goldmann, Pour une sociologie du Roman: 16

(2) لوسيان غولدمان، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، تر، نادر ذكرى:37

(3) م. س: 51

فداخل كل بنية توجد بذرة نافية لها، بذرة تؤشر على ما سيكونه، أي بداية تبنين يؤسس بنيات جديدة ويلغي البنيات القائمة. والبنيوية التكوينية، في اعتبارها لكلية الظواهر وترابطها تنطلق من نقد الواقع القائم الناقص، من زاوية استحضار ما يتكون عبر الجدلية المحايثة)) [1].

يستفاد مما سبق أن مشروع غولدمان لا يهدف إلى استبدال منهج بمنهج، إنما الغرض منه إيجاد البديل الإيجابي انطلاقا من رؤية الواقع ونقده من خلال هذا التماثل الشامل بين عالم الإبداع وعالم الواقع، ومن هنا تكمن أهمية هذا المشروع النقدي، وبعبارة أدق، إن ((البنيوية التكوينية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكاملة وراء استمرار الحياة و تجددها. مع البنيوية التكوينية، لا يلغى الفني لحساب الإيديولوجي، ولا يؤله باسم فرادة متمنعة عن التحليل)) [2].

إن المستقرئ لأبحاث والدراسات المتصلة بسوسيولوجيا الأدب أو البنيوية التكوينية، سواء تلك التي انجزها لوكاتش أو غيره من الأعلام الذين بحثوا في هذا الفرع من السوسيولوجيا، تؤكد أن التفسير السوسيولوجي للأدب، هو البحث عن الواقع التاريخي والاجتماعي بواسطة النتاج الفني، وهذا ما كشف عنه يون باسكاوي عند ما درس أبحاث غولدمان ((إنه يعتبر (غولدمان) أن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر أهمية في تحليل عمل فني، مدققا بأن هذا التحليل لا يستنفذ النتاج، وأنه لا ينجح في فهمه أحيانا. إن التفسير السوسيولوجي لايشمل إلا خطوة أولى ضرورية. والمهم هو العثور على المسار الذي عبر فيه الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الأدبي المدروس)) [3].

في ضوء هذا السياق يتجلى المنهج البنيوي التكويني لا بوصفه مفتاحا سحريا لجميع المسائل المعروضة عليه، إنه أداة عمل تقتضي الممارسة والتجريب والمراجعة والتجديد، وهذا ما تمثله أحد أعلام هذا المنهج في قوله ((إن البنيوية ككل منهج علمي ليست، في تصور غولدمان مفتاحا لكل شيء، بل منهجا للعمل، منهجا يتطلب أبحاثا تجريبية طويلة مجراة بصبر: فهي ذاتها يتعين أن تتكامل وتراجع طيلة هذه البحوث)) [4]. إن أي مشروع منهجي مثل البنيوية التكوينية من طبيعته يقتضي المراجعة والتجديد والإستفادة من المناهج النقدية الأخرى والتكامل معها ومسايرتها، مما سيمكنه من التعامل مع الأعمال الإبداعية - مهما كان جنسها وعصرها - بمرونة تامة دون إسقاط. ومن هنا، فإن البنيوية التكوينية تتجاوز الأعمال الإبداعية لقراءة التاريخ والنقد والفكر والأيديولوجيا، فهي الدليل المنهجي لمقاربة أي حقل

(1) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي، 8
(2) م. س: 7
(3) م.س: 42
(4) م. س: 42

ثقافي[1]. ((إن البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان تتضمن بداهة إيديولوجيا تصورا للعالم، هو بدون شك تصور المادية الجدلية والتاريخية، لكنها قبل كل شيء دليل منهجي لمقاربة النتاج)) [2].

ولعل هذا التصور الذي اتخذته البنيوية التكوينية، هو السبب الذي جعلها تحظى بهذه النظرة والتقدير من قبل الباحثين والنقاد الغربيين، ومن بينهم: لوسيان غولدمان ويون باسكاوي وجاك لينهارت و جاك دويوا و جاك دوفينيو و ر. هيندلس وغيرهم كثير من أعلام التكوين الأدبي Génétique littéraire، الذي أضحى اليوم تخصصا قائما بذاته في كبريات جامعات العالم.

إن الفرضية التي يتأسس عليها هذا المنهج بسيطة إن لم نقل فرضية طبيعية، لأنها تتماشى والسلوك البشري. ومؤدى هذه الفرضية ((أن كل سلوك إنساني تقديم جواب دال على وضعية مطروحة، ومحولة من خلال ذلك لخلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي مورس عليه الفعل،هذه الفرضية مقبولة بالبداهة، شريطة الا تكون فرضية مطلقة)) [3]. فكل سلوك أو إبداع أو فكر... له مكونه الباني أو بنيته العميقة الدالة. فأي إبداع إنساني هو بنية سطحية ساسها لوغوس تكويني كان سببا في وجودها.

ويقترح غولدمان صيغتين تعتبران في تقديره من الصيغ الأساسية التي تختزل مكونات المنهج التكويني وهما:

الصيغة الأولى: وهي الصيغة التي لخصها هيجل في المقولة التالية ((هوية الفاعل والموضوع للفكرة L " identité du sujet et de l" objet de la pensée)). حول هذه الصيغة يقول غولدمان: لقد بلغنا الطابع الجذري لهذه الصيغة، - وهي ثمرة المثالية الهيجلية التي تعتبر كل حقيقة هي الروح - التي عوضناها بصيغة أخرى مطابقة لموقفنا المادي الديالكتيكي، الذي يعتبر الفكر مظهرا هاما، ولكنه مظهر وحيد للحقيقة)) [4].

الصيغة الثانية: التي يراها غولدمان صيغة ((أساسية لكل سوسيولوجيا جدلية وتكوينية، وهي أن الأفعال الإنسانية هي إجابات لموضوع فردي أو جماعي، تشكل محاولة تغيير الوضعية المعطاة في اتجاه إيجابي لطامح الموضوع، مما يبين أن السلوك له صيغة دالة، وعلى الباحث أن يلقي الضوء عليه)) [5].

إن هاتين الصيغتين تكشفان وتختزلان مكونات للمنهج البنيوي التكويني، واللتان تستجيبان مع أهداف ((سوسيولوجيا البنيوية التكوينية والثقافية التي أثمرت عن مجموع الأعمال المجسدة لمنهج إجرائي، لدراسة إيجابية للسلوكات الإنسانية - وبالأخص الإبداع الثقافي - والتي أجبرت مؤلفيها إلى الرجوع إلى

(1) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 43
(2) م. س: 43
(3) م. س: 43
(4) م. س: 44
(5) م. س: 44

التفكير الفلسفي الذي يمكن وصفه بصفة عامة بالفكر الجدلي)) (1). ويكشف غولدمان عن الدعائم والافتراضات التي يرتكز عليها الفكر البنيوي التكويني، فيرى ((أن التفكير حول العلوم الإنسانية لا يكون من خارج المجتمع بل من داخل، إنه جزء من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ومن خلالها الحياة الاجتماعية الشاملة. بالإضافة إلى ذلك فإن الفكر هو جزء من الحياة الاجتماعية)) (2).

وإذا كان غولدمان قد دحض قطيعة البنيوية الشكلية للوضعيات التاريخية والفردية، فإننا نجده من جهة أخرى يبين عدم جدوى التفسير الاقتصادي في كل الظروف. لأن هذا الأجراء قد يسقط في نظرية الإنعكاس، ذلك أن الأولوية بالنسبة لغولدمان هي لجانب التفسير الذي يتأسس على الفهم، وهذه هي أولوية لوكاتش. وتبقى غاية البنيوية التكوينية، ليس الحصول على التحليل الفني للأعمال الإبداعية، وتفسير العمليات التاريخية والاجتماعية التي أطرتها، إنما البحث عن المسار التاريخي والاجتماعي الذي صورته الذات المبدعة. ((إن الجوهري هو العثور من جديد على الطريقة التي تم بها التعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي، عبر الحساسية الفردية للمبدع في العمل الأدبي أو الفني الذي ندرسه)) (3). فالعثور على الطريقة هو البحث عن المجهول من خلال المعلوم، عن المكون البني الذي يعطي التفسير الصحيح للإبداع.

إن البحث عن ما هو جوهري يعني البحث عن الإنسان في لحظة معينة من لحظات تطوره، ومن هذا الباب نفهم الموقف الذي تتبناه البنيوية التكوينية من الأعمال الإبداعية دون مراعاة لأزمتها، فلا مانع من تناول الأعمال القديمة شريطة أن تعكس ما هو جوهري، من أجل ذلك نفهم إقبال غولدمان على دراسة مسرح راسين، وأفكار بسكال في الإله المخفي.

إن إلحاح البنيوية التكوينية على البحث عما هو جوهري في الأعمال الإبداعية، أمر جعل أعلام هذا المنهج، وفي طليعتهم غولدمان يقيمون تمييزا بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجية المضامين التي لا تعير أي اعتبار لما هو فني استيطيقي، وتركز على ما يساعد على إثبات الانعكاس الآلي ليس إلا. وتنبه يون باسكاوي إلى هذه المسألة حين درس منهج غولدمان فقال ((يقيم غولدمان تمييزا واضحا بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا المضامين أو الأشكال. وهكذا ترى سوسيولوجيا المضامين في النتاج مجرد انعكاس للوعي الجماعي، فإن السوسيولوجيا البنيوية ترى في النتاج إحدى العناصر المكونة وذات الأهمية القصوى للوعي الجماعي)) (4). وحين بحث جان ميشال بالمي في مشروع غولدمان تجلت له أهميته باعتباره مشروعا

(1) Lucien Goldmann, la sociologie de la littérature ... Revue internationale des sciences sociales, V; xlx, n 4, 1967: 531

(2) Ibid: 531

(3) ل. غولدمان، المادية الديالكتيكية و تاريخ الأدب والفلسفة، تر، نادر ذكرى: 32

(4) يون بسكادي، البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان، تر، م. سيلا، ضمن كتاب البنيوية التكوينية. 46

مزدوجا، ((إنه من جهة منهجية إيجابية في دراسة الأعمال الفلسفية والأدبية ومساهم مجموع محدد ودقيق لكتابات رغم تباينها، تظهر لنا ذات قرابة)) (1).

من هذا العرض التحليلي لحقيقة البنيوية التكوينية بوصفها منهجا نقديا، يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: ما طبيعة المشروع الغولدماني؟ وفيما يتمثل؟

إن المستقرئ للأبحاث و الإنجازات لسوسيولوجي الأدب والتكوين الأدبي من أمثال يون باسكاوي وجاك لينهارت وجان دوفنيو ور. هيندلس وجاك دو بوا يتأكد أن مشروع غولدمان مشروع متميز، لأنه يستعين بمنهجية سوسيولوجية وفلسفية لدراسة العمل الأدبي عبر أنماط من الرؤية. فقد اتخذ غولدمان ((النقد الأدبي مجالا أساسيا لبلورة منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته ومستعملا منهجية سوسيولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة، وتحديد مستويات إنتاج المعنى، عبر أنماط من الرؤيا للعالم، لقد كان غولدمان يعتبر هذه القراءة للأعمال الأدبية والفكرية أساسية وسابقة على القراءات الأخرى)) (2).

ويوضح غولدمان مسألة في غاية الأهمية ينبغي على الباحث أخذها في عين الاعتبار قبل الشروع في قراءة الأعمال الإبداعية، وهي تناول العمل الإبداعي تناولا شاملا، وهذا ((شرط أولي لدراسة إيجابية علمية تأخذ في الاعتبار العمل كاملا دون الاقتصار على أجزاء منه يسهل تأويلها)) (3).

إن هذا الشرط له ما يفسره - في تقديري - ذلك أن تحديد رؤية المبدع لا يمكن أن تتبلور إلا من خلال قراءة كلية لعمل أو أعمال المبدع، ومن هنا تتمثل حقيقة هذه الصرامة المنهجية في القراءة، والتي أرادها أن تكون جدلية وتكوينية في آن واحد، وهذا بعد آخر يميز منهج غولدمان ((الذي يعتبر سوسيولوجيا الأدب - أن تكون بالضرورة - جدلية وتكوينية... فقد أرادها لمنهجيته أن تكون جذريا متميزة عن الأشكال النقدية 'الجامعية'..وهي تدعي أنها جاءت بثورة حقيقية في التفسير في علاقة مضمون العمل الإبداعي بالوعي الجماعي)).. (4).

والحقيقة فإنه يؤهل هذه المنهجية الجدلية التكوينية لأن تنال هذا التقدير في الأوساط النقدية والفكرية، كونها ترتكز على إضاءة الأشكال الأدبية هذه الإضاءة هي المظهر الأساسي الأدبي. ((... وإن كان كل عمل يشكل وحدة يستحيل بعدها فصل الشكل عن المضمون، فإن البنية الدلالية الشاملة 'tructure significative'... - تبقى العنصر الأول من وجهة نظر التعاقب الزمني Chronologique أو من وجهة بنيوية، في كل مقاربة للعمل)) (5).

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18: 173

(2) أنظر المقدمة، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 2

(3) Lucien Goldmann, Structures mentales et création culturelle, M xlI

(4) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18, 123

(5) Ibid, 173

يبقى التأويل الجدلي التكويني هو المنهجية التي مكنت أنصار الاتجاه الاجتماعي في الأدب من فتح آفاق لم تكن معروفة إن لم نقل جديدة في الأوساط النقدية. ((ويعد غولدمان بدون منازع من أولئك الذين عملوا أكثر لفتح آفاق جديدة للأبحاث الماركسية))...[1]. وتلح البنيوية التكوينية أن سيرة الكاتب لا يمكن الارتكاز عليها لتفسير الأعمال الإبداعية، لأنها لا يمكن أن تكون دوما المفتاح المناسب لمعرفة نوايا ورؤى المبدع الحقيقية، ذلك ((أن العمل الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي بالنسبة للمادية التاريخية، يكمن في الواقع أن الأدب والفلسفة هنا في مستويات مختلفة، تعبيران عن وجهة نظر للعالم، وأن وجهات النظر إلى العالم ليست وقائع فردية، بل وقائع اجتماعية))[2].

إذا كان غولدمان لا يعتمد كلية على سيرة المبدع لتفسير العمل الإبداعي، فإنه، كذلك يبين عدم جدوى التفسير الاقتصادي في كل الظروف، متأثرا بما قرأه عن جورج لوكاتش الذي أكد في أبحاثه على أن ((ليست أولوية الدوافع الاقتصادية في تفسير التاريخ، هي التي تميز بطريقة حاسمة الماركسية عن العلم البرجوازي. بل وجهة النظر الكلية، مقولة الكلية، و الأولوية الشاملة والحاسمة لكل الأجزاء، هي التي تشكل بالذات جوهر النهج الذي أخذه ماركس عن هيجل. إن أهمية مقولة الكلية هي حامل المبدأ الثوري في العلم))[3].

وفي سياق ترسيخ مبادئ منهجه، دعا ل. غولدمان الباحث الذي اتخذ البنيوية التكوينية مقاربة لقراءة الإبداعات الأدبية، إلى اكتشاف البنية الدلالية، آخذا في عين الإعتبار النص في كليته. فمن ((أجل فهم العمل يجب على الباحث في أول الأمر أن يكتشف البنية))[4]. ويؤكد غولدمان في كتابه (من أجل سوسيولوجيا الرواية) أن تطور البحث في ظل هذه المنهجية، أدى إلى التأكيد الصارم على تحديد المعطيات الملموسة، التي تشكل بنيات كلية وتندرج هذه فيما بعد في بنيات أكثر توسعا، غير أنها تتميز بنفس الطبيعة. وقد اعتبر غولدمان أن ((هذه المنهجية تمثل زيادة على ذلك، استفادة مزدوجة تتمثل في مجموع السلوكات الإنسانية بصفة موحدة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فهي فهم وتفسير، ذلك أن تسليط الضوء على البنية الدلالية يشكل مسارا للفهم، في انتظار إدماج البنية في بنية أوسع هو بالنسبة لها مسارا للتفسير))[5].

تنطلق البنيوية التكوينية بوصفها منهجا نقديا من منطلقات ترى أنها هامة في رؤيتها لتحديد فاعل الإبداع. فالإبداع هو في الأصل للجماعية، أما دور الفرد فيكمن في الصياغة لهذا المكون المجهول. وألح غولدمان غير مرة على هذا الإفتراض في جل أبحاثه النظرية. ((وأن ما يبدو اليوم أكثر تعقيدا وغموضا

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18: 163
(2) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, 358 -359
(3) Goldmann, Méthodologie, Problèmes, histoire, Revue internationale des sciences sociales, V, xlx n 4: 534
(4) Ibid: 352- 353
(5) Ibid: 352- 353

التأكيد على أن الفاعلين الحقيقيين للإبداع الثقافي هم الجماعات الاجتماعية، وليس الأفراد المنعزلين))[1] فالمبدع الافتراضي هو الجماعة التي تمثل الرحم الذي يمكن للمبدع أن يبدع في إطاره. وهذا الافتراض ينطلق منه البنيويون التكوينيون. فالمكون الباني أو فاعل الإبداع هو الزمرة التي يعبر المبدع عن طموحاتها وآمالها وفلسفتها، كما أن المبدع لا يستطيع أن يبدع بدون وجود زمرة(جماعة). وما دور المبدع (الفرد) إلا إنجاز هذه الصياغة باسم الجماعة، فهو مبدع بالنيابة عن الجماعة التي هو عضو أساسي فيها، وعنصر من عناصرها النشطين الذي بفضله يتحقق هذا التوازن بين الفاعل Sujet الفعل Action والموضوع Objet فالمبدأ الذي ((تنطلق منه البنيوية التكوينية، هو أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى إيجاد توازن بين الفاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله، أي العالم المحيط، ويحتفظ هذا النزوع نحو الموازنة على الدوام بطابع متغير ومؤقت بما أن كل توازن كاف بهذا القدر أو ذاك بين البنى العقلية للفاعل والعلم الخارجي يؤدي إلى وضع يحول داخله سلوك الإنسان العالم، ويجعل فيه هذا التحول من التوازن القديم غير كاف بحيث يولد نزعة نحو موازنة جديدة سيتم تجاوزها بدورها فيما بعد))[2].

إن ما يميز البنيوية التكوينية، هو نزوعها نحو التأكيد على مفهوم الفاعل الجماعي Sujet collectif الذي يعطي الأولوية للوظيفة الإجتماعية للإبداع، بمعنى أن الرؤية التي يشكلها المبدع من خلال إبداعه، هي رؤية الجماعة، وهذا ما أدى بـ غولدمان إلى القول: ((يبدو لي أن ما يشكل الميزة الرئيسية للفكر الماركسي، مفهوم الفاعل الجماعي Sujet collectif... وأن الفاعلية للجماعات الاجتماعية دون الأفراد، وبفضل هذه الجماعات نتمكن من فهم الأحداث والسلوكات والمؤسسات))[3].

يعطي غولدمان اعتبارا للجماعة في العملية الإبداعية على حساب الفرد. فالجماعة من هذا المنظور تشكل أفضل طريق لفهم الإبداعات وتفسيرها واكتشاف رؤيتها. من هذا التشكيل اللغوي الذي يهيئه المبدع (الفرد) الذي نعتبره منفذا لقراءات الجماعة، غير أن غولدمان يستدرك الموقف، فيتساءل ((هل يقود ذلك إلى إنكار وظيفة الفرد في الإبداع الفلسفي والأدبي؟ مؤكد أن لا.... إن أحدا لا يفكر في نفي كون الإنتاج الأدبي أو الفلسفي هو من صنع الكاتب. وعلينا أن نجتهد كيما نفهمه على هذا الأساس.. كل ما هنالك أن كل إنتاج له منطقه الخاص، وانه ليس إبلاغا تعسفيا. ثمة تماسك داخلي لنظام من التصورات... وهذا التماسك يؤدي إلى تشكل كليات، يمكن فهم الأجزاء فيها: الواحد انطلاقا من الآخر.. من بنية المجموع)).

(1) Voir, L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, Le Dieu caché, Marxisme et sciences humaines
(2) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر، بدرالدين عرودكي: 229
(3) Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humaines: 327

لقد حدد ل. غولدمان أهدافا دقيقة لأبحاثه في حقل سوسيولوجيا الأدب، أهداف بتحقق التوازن بين الفاعل "Sujet" الفعل "Action" والموضوع Objet فالمبدأ الذي ((تنطلق منه البنيوية التكوينية، هو أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى إيجاد توازن بين الفاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله، أي العالم المحيط، ويحتفظ هذا النزوع نحو الموازنة على الدوام بطابع متغير ومؤقت بما أن كل توازن كاف بهذا القدر أو ذاك بين البنى العقلية للفاعل والعلم الخارجي يؤدي إلى وضع يحول داخله سلوك الإنسان العالم، ويجعل فيه هذا التحول من التوازن القديم غير كاف بحيث يولد نزعة نحو موازنة جديدة سيتم تجاوزها بدورها فيما بعد)) (1).

إن التركيز على هذا التوازن بوصفه أحد المبادئ الأساسية التي تنطلق منها البنيوية التكوينية أمر حدا بالباحث في سوسيولوجيا الأدب بالتركيز في أبحاثه على دراسة الوقائع الإنسانية سواء أتعلق الأمر بالجانب الاقتصادي أو الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي أو الإيديولوجي، ذلك أن التوازن لا يستخلص في ضوء هذه الوقائع، و بهذا التوجه تتجه الدراسة نحو الاتجاه الذي يرقى بها إلى الدرجة العلمية. ((إن الدراسة العلمية للوقائع الإنسانية تقتضي بذل جهد لإلقاء الضوء على المسارات لاستخلاص التوازنات التي تتجه نحوها، وهذا يؤدي إلى الاصطدام بسلسلة من المشكلات)) (2).

إن فكرة التوازن هذه أثمرت عمليا عن ظهور عدة إنجازات نقدية هامة حاولت ترسيخ هذا المبدأ بمقاربة عدة أعمال أدبية، من أهمها العمل النقدي الهام "الإله الخفي" لـ "غولدمان" الذي كان يهدف من وراء ((هذا الإنجاز المساهمة لإلقاء الضوء على هذا المشكل من خلال دراسة كتابات عديدة تمثل بالنسبة لمؤرخ الفكر الأدبي مجموعة دقيقة ومحددة من الوقائع وأخص بالذكر "خواطر باسكال" 'Pensées de Pascal والمآسي الأربع لراسين Racine: أندروماك Andromaque، بريطاكنيس Britannicus، بيرينيس Bérénice، فيدر Phèdre، وسنحاول البرهان كيف أن مضمون بنيات هذه الأعمال يفهم جيدا في ضوء تحليل مادي ديالكتيكي)) (3).

بالتأكيد فإن التوازن – المفترض – لا يتجسد إلا في ضوء هذه المقاربة التي تحاول أن تقيم نوعا من التماثل بين البنيات الذهنية للمجتمع وبين بنيات العمل الإبداعي، غير أن السعي من أجل تحقيق التوازن لا ينبغي أن ينحرف عن المسار الذي حدد له، وإلا سقط في فخ الإنعكاس التعسفي الذي ترفضه البنيوية التكوينية. وقد نال كتاب (الإله الخفي) للوسيان غولدمان اهتمام النقاد والباحثين، فوقفوا عند منهجه - بالدرس والتحليل - الذي طبقه على (خواطر باسكال ومآسي راسين)، ومكنه من التوصل بسهولة كبيرة

(1) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر، بدرالدين عرودكي، 229

(2) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman

(3) L. Goldmann; Le Dieu caché: 14

إلى ((استخلاص الروابط الضرورية بإلحاقها بوحدات جماعية يمكن إلقاء الضوء على تركيبها بسهولة أكثر)) (1).

ويبدو أن منهج "غولدمان" فاجأ الجميع بنتائجه العلمية التي لم يكن يتوقعها أحد وهذا ما يفهم من قول "جان دوفينيو Jean Duvignaud ((لقد أعطى غولدمان في "الإله الخفي" من خلال "راسين" صورة مفاجئة لهذا العرض الدرامي لتاريخ الأدب بجعل رؤية العالم الرسمية (للقرن الكبير Grand siècle) معارضة للحركة الفرنسية الجنسينية Jansénistes(*)، التي تراجعت عن خدمة الملك ورفضت كل تفاهم مع العالم لتنعزل من أجل أن تقوم بمغامرة إنسانية.

إن ما أدهش الباحثين والمؤرخين والعارفين بدقائق القرن السابع عشر النتيجة التي توصل إليها "غولدمان" المتمثلة في هذه العلاقة بين تراجيديا راسين وفلسفة باسكال والحركة "الجنسينية"، والزمرة الاجتماعية المعروفة بـ "نبلاء الرداء" والتي مكنت "غولدمان" – من خلال منهجه – من تحديد الرؤية المأسوية للحركة الجنسينية فهذه الرؤية لم تكن لتعرف لولا الافتراض المنهجي (البنيوية التكوينية) الذي سهل على غولدمان أن يصل إلى هذه النتائج من دراسة البنية العميقة لتراجيديا "راسين" وأفكار "بسكال".

من هنا نصل إلى مسألة جوهرية – في هذه الجزئية من المدخل -، وهي تحديد مبادئ مقاربة "غولدمان" التي نشرها لأول مرة في المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، التي خصصت العدد الرابع، الذي صدر في عام 1967، لموضوع: "سوسيولوجيا الإبداع الأدبي". وفي بحثه المعنون "سوسيولوجيا الأدب: الوضعية الراهنة ومشاكل منهج" كشف "غولدمان" عن خمسة مبادئ للمقاربة السوسيولوجيا، نجملها كالتالي:

1- بين "غولدمان" أن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية و الإبداع الأدبي لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين للحقيقة الإنسانية "Réalité humaine"، وإنما يتعلق الأمر فقط بالبنيات الذهنية "Structures mentales" التي تطلق عليها المقولات "Catégories" والتي تقوم من جهة بتنظيم الوعي العملي لجماعة، والعالم المتخيل الذي أبدعه الكاتب)) (2).

2- إن تجربة الفرد تعد غير كافية ومحدودة لخلق بنية ذهنية، إن هذه هي ثمرة نشاط عدد هام من الأفراد وجدوا أنفسهم في وضعية مماثلة "Analogue"، وبتعبير أدق، فإن هؤلاء الأفراد تمكنوا من إنشاء زمرة اجتماعية مفضلة، عاشوا مدة طويلة، وبشكل مكثف، مجموعة مشاكل حاولوا البحث عن حل دال لها "Solution significative"، وبعبارة أخرى، فإن البنيات الذهنية – بتعبير أكثر تجريد – أو

(1) ل. غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الأدب، تر، بدرالدين عرودكي: 231

(*) الجانسينية: تعود إلى "جانسينيوس" (1585-1638). نشر كتابه "الوحي" بعد موته ويعرض فيه وجهة نظره حول مذاهب "سان أو غيستان" حول العفو، والأختيار الحر والقدر.

(2) Goldmann, Méthodologie, problèmes, histoire, Revue internationale des sciences sociales, v, xlx, n4: 533

المقولات Les catégories significatives ليست ظواهر فردية، إنما ظواهر إجتماعية))[1]. إن غولدمان يلح على مسألة هامة، سبق وأن أكدنا عليها في سياق تحاليلنا، وهي أن الفعل الإبداعي جماعي النشأة والتكوين، فردي الصياغة والإخراج.

3- في المبدأ الثالث يركز غولدمن على إبراز أهم مبدأ، وهو مبدأ التماثل Homologie الذي تأسست عليه المقاربة التكوينية، ولولاه لما كان هذا التفسير الحي للبنية الدالة. فالتماثل هو الذي يعطي صفة التكوين للمقولات الدلالية. إن العلاقة المنوه بها بين بنية الوعي Structure de la conscience لزمرة اجتماعية، وبين عالم الإبداع تشكل في أحسن الحالات بالنسبة للباحث تماثلا، وتجانسا أكثر صرامة، وفي غالب الأحيان علاقة دلالية بسيطة، وكثيرا ما اعتبرت المضامين متعارضة ومتباينة، وهي، بنيويا متماثلة... إن عالم المتخيل كثيرا ما يكون غريبا بالنسبة للتجربة الملموسة، مثل القصص الخرافي Conte de fées، غير أنه يمكن أن يكون متماثلا تماثلا صارما في بنيته لتجربة زمرة إجتماعية خاصة، لها صفاتها الدلالية. فلا يوجد أي تعارض بين علاقة ضيقة Etroite والإبداع الأدبي مع الحقيقة الإجتماعية Réalité sociale والتاريخ والإبداع التخيلي الأكثر قوة))[2].

يستفاد من هذا المبدأ أن مسألة تعارض الإبداع مع الواقع مسألة غير مطروحة، ولا ينبغي أن تطرح، فلا بد أن يوجد تماثل بين الإبداع - حتى وإن بدا غير واقعي، كما هو الحال بالنسبة للقصص الخرافي - وبين الحقيقة الإجتماعية، أي فلا بد من إيجاد رؤية للعالم تتجلى من خلال بنيات العمل الإبداعي، ولعل هذا الموقف الصارم من حقيقة الإبداع هو الذي فاجأ النقاد والباحثين من النتائج التي توصل إليها غولدمان في (الإله الخفي).

4- يطرح غولدمان في مبدئه الرابع مسألة منهجية هامة، وهي عدم التمييز - في أي بحث بنيوي تكويني (سوسيولوجي أدبي) - بين الأعمال الإبداعية الراقية التي نالت اهتمام النقاد والباحثين، وبين الأعمال الإبداعية المتوسطة، بل إن البحث الموضوعي يولي اهتماما لجميع الإبداعات، ويؤكد الباحث على قضية أخرى وهي أن تولي البنيات المقولاتية لهذا النوع من البحث السوسيولوجي الأدبي على وحدة العمل الإبداعي، إي أن البحث ينبغي أن يتركز على عنصرين أساسين أحدهما الطابع الانيطقي الجمالي الذي يميز هوية العمل الإبداعي، ومن هذا المنظور، فإن البنيوية التكوينية لا تلغي الجمالي على حساب الإيديولوجي، ولا الأيديولوجي على حساب الجمالي، فصفة التكوين لا تتحقق إلا في ضوء هذه الوحدة الشاملة والرؤية الكلية للعمل الإبداعي. و في هذا

(1) L.Goldmann; Méthodologie, problème; histoire, Revue..des sciences sociales, v, xlx: 533
(2) Ibid: 533

السياق يقول ل. غولدمان ((في هذه الآفاق وجب دراسة الأعمال الأدبية الراقية مثل دراسة الأعمال المتوسطة التي تكتسي هي الأخرى أهمية بالنسبة للبحث الإيجابي، هذا من جهة، وجهة أخرى فإنه يجب أن يكون نظر البنيات المقولاتية التي ترتكز عليها سوسيولوجيا الأدب للعمل الإبداعي في وحدته بمعنى في عنصريه الأساسين لطابعه الإستيطقي المميز))[1].

5- وفي سياق تحليل المبادئ الأساسية للبنيوية التكوينية. يطرح ل. غولدمان مسألة البنيات المقولاتية Les structures catégorielles التي يعتبرها الأداة المسيرة للوعي الجماعي Conscience collective المحمولة في العالم المتخيل الذي أبدعه الفنان، فهي بنيات لا توصف بأنها واعية أو غير واعية في ضوء المفهوم الفوريدي، ولكنها تظهر مع ما يسير وظيفة البنيات العضلية Structures musculaires أو العصبية Nerveuses التي تحدد الطابع الخاص لتصرفاتنا وأفعالنا.

وعلى هذا الأساس فإن إظهار هذه البنيات هو فهم لها، ويؤكد ل. غولدمان على هذه الفكرة في قوله: ((إن إلقاء الضوء على هذه البنيات - في الغالب الأعم - ضمنيا، فهم للعمل الإبداعي، والتقرب منها لا يكون بدراسة محايثة، أو بدراسة موجهة نحو النوايا الواعية Intentions conscientes للكاتب))[2]. بمعنى أن البحث عن النوايا الواعية للمبدع، وتحليل نفسيته قد لا تفيد في فهم العمل الإبداعي، ذلك أن الطبيعة المكونة لهذه البنيات طبيعة جماعية. إن إبعاد شبه التام للنوايا الواعية للأفراد لتفسير الإبداع في المنظور المنهجي لغولدمان ليس له يبرره، ذلك أن الفيصل بين التحليل النفسي الفرويدي، والتحليل السوسيولوجي الغولدماني يكمن في عنصر التكوين، فإن كان من النوع المرضي الضارب بجذوره في أعماق النفس الفردية، فهو من باب منهج فرويد، وإن كان من النوع التماثلي فهو من باب منهج غولدمان.

نصل أن الوعي لا يشكل إلا عنصرا واحدا يمكن الإعتماد عليه لتفسير أعمال المبدع، أما فيما يتعلق بأعمال الفلاسفة المشاهير فإن غولدمان يستثني هذا الحكم عنهم، ويرى ((أن عددا من الفلاسفة مثل ديكارت وسارتر لا تظهر دلالتها وهويتها بالإعتماد على الوعي))[3]. ويبرر غولدمان هذا الحكم بعدم الاهتمام بنوايا المبدع إلا بوصفه مظهرا جزئيا ومحددا في المسار التأويلي للإبداع، ودليله في ذلك أنه عثر على

(1) L.Goldmann; Méthodologie, problème; histoire, Revue..des sciences sociales, v, xlx: 534
(2) Ibid: 534
(3) Ibid: 535

أعمال لا يفيد تفسيرها الكشف عن نوايا المبدع. ((ويحدث غالبا أن انشغال الكاتب بالوحدة الإستيطيقية تدفعه إلى تشكيل رؤية مختلفة بل متعارضة لفكره و نواياه حين كتابة إبداعه)) [1].

يستفاد من هذا التحليل أن عناصر تفسير الأعمال الأدبية ينبغي البحث عنها خارج إطار الأعمال الإبداعية أي البحث عن مكونها الباني، ومن هذا الباب تتحقق صفة التكوين للنص الأدبي 'Genèse du texte' أي البحث عن الشروط التي مكنت المبدع من إنشاء بنيته التي هي في الواقع بنية ذات طابع وظيفي، أي أنها تشكل سلوكا دالا بالنسبة لموضوع فردي أو جماعي في وضعية معينة. هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد 'غولدمان' يرفض المنهج الذي يعتمد سيرة المبدع، فاقتصار التفسير على حياة المبدع قد ينتج عنه تعسف في التأويل والتفسير. وأعود إلى كتاب ل. غولدمان 'الإله الخفي' لتتمثل حقيقة المنهج الذي يدعو إليه. فقد ذهب إلى أن تفسير مسرحيات 'راسين' لا يمكن تبينه من سيرة مبدع المسرحيات، إنما من خلال علاقات 'راسين' مع رجال المسرح والحكم وعلاقته بالجماعة الجانسينية، ومن خلال كثير من الأحداث التي قد تكون مجهولة. هذه العناصر كلها هي المشكلة للرؤية المأساوية 'Vision tragique' لمسرحيات 'راسين' ((إن الرؤية المأساوية كانت معطى مشكلا من الوضعيات التي يعد 'راسين' أحد عناصرها، وبالتالي فإن صياغة مسرحياته المشكلة من هذه الرؤية، كانت تحت تأثير إيديولوجيات الزمرة الجانسينية Janséniste لـ: بورروبال Port Royal (*)، وسان سيران 'Saint-cyran'، والتي كانت إجابة وظيفية ودالة لنبالة الثوب Noblesse de Robe في وضعية تاريخية محددة... إن هذه العلاقة بالزمرة وإيديولوجياتها هي التي أدت بـ 'راسين' إلى إبداع عمل مبني برؤية مأساوية... وبهذا يستحيل تفسير التكوين 'Genèse' لهذا العمل بالإعتماد على سيرته الذاتية)) [2].

يقودنا هذا التحليل إلى مناقشة قضية أخرى، وهي شديدة الصلة بالقضية السابقة، والتي نوجزها في السؤال التالي: لماذا تصر البنيوية التكوينية على ربط العمل بالزمرة الاجتماعية؟. إن الإجابة عن السؤال ميسورة وممتنعة في آن واحد، ميسورة لأن المبدأ الافتراضي الذي تنطلق منه البنيوية التكوينية هو أن العمل الأدبي من جهة تعبير عن رؤية زمرة اجتماعية للعالم، ينوب عنها المبدع بالصياغة، وأن هذه ليست فردية وإن بدت كذلك وأنه (أي العمل) تعبير عن رؤية جماعية.

(1) L. Goldmann, Méthodologie, problème, histoire, Revue inter. des sciences sociales, v, xlx, n 4, 1967: 535

(*) دير نسائي تأسس عام 1204 بالقرب من شيفروز في منطقة الأيفلين (فرنسا). جدد عام 1608 انتقلت إدارته عام 1635 إلى سان-سيران، وصار معقلا للجانسنيين، اجمع حوله أشخاص أطلق عليهم 'سادة بور-رويال'. وكان راسين أحد تلاميذهم، كما انتقل إليه 'باسكال'. في عام 1656 شهد الدير اضطهادا بشعا، فدمر ولم يبق منه سوى بعض الأطلال.

(2) Ibid,: 534

تذهب المقاربة السوسيولوجيا إلى تقليص دور المبدع، ذلك أننا نرى أن الجماعة هي الفاعل الحقيقي للإبداع، ومن هذا المنظور نتمثل حقيقة ربط الإبداع بالمجموعة أو الزمرة الإجتماعية التي ينتمي إليها، فإليها وحدها نجد التفسير للإبداع. فـ ((لا يمكن لأي دراسة سيكولوجية أن تقدم بيانا عن كتابات 'راسين' - مجموع مسرحياته و مآسيه بالذات -، وأن تفسر لماذا لم يكن بوسعه بأي حال من الأحوال أن يكتب مسرحيات 'كورناي' أو مسرحيات 'موليير'. لكن الدراسة السوسيولوجيا تتوصل بسهولة أكبر... إلى استخلاص الروابط الضرورية بإلحاقها بوحدات جماعية يمكن إلقاء الضوء على تركيبها بسهولة أكبر)) [1].

إن التحليل السوسيولوجي للأدب لا يلغي دور الفرد في العملية الإبداعية، ولاينكر وظيفته في الإبداع، إلا أنه يرى أن البنية النفسية أعقد من التحليل ((حتى باعتمادنا على المعرفة الحدسية أو التجريبية لشخص نرتبط به بروابط صداقة وثيقة بهذا القدر أو ذلك)) [2]. وهناك مسألة منهجية تعترض الباحث إذا تبنى الدراسة السيكولوجية - في ضوء المقاربة التكوينية - وهي كيف يمكن للباحث أن يجمع بين دراسة ماهو جمالي فضلا عن المضمون، من خلال الاعتماد على السيرة الذاتية، اللهم إلا إذا تبنت الدراسة مدرسة سيكولوجية من نوع بنيوي تكويني، وهذا ما قبل به ل. غولدمان ((فإذا كان من المستحيل دمج المضمون والشكل في البنية البيوغرافية، وبإيجاز البنية محض الأدبية أو الفنية، للمبدعات الثقافية الكبرى، فإن مدرسة سيكولوجية من نمط بنيوي تكويني، كالتحليل النفسي، تنجح إلى حد ما في أن تستخلص، إلى جانب هذا الجوهر الثقافي الخصوصي، بنية ودلالة فردية لهذه المبدعات التي نظن أن بوسعها دمجها في الصيرورة البيوغرافية)) [3].

تكشف الأبحاث والدراسات التي انجزت في حقل سوسيولوجيا الأدب، أن ثمة مشاكل تطفو على سطح هذا الحقل المعرفي خاصة حينما يتم التماثل بين الأعمال الثقافية والزمر الإجتماعية، بل ثمة مشكلتان تفرضان نفسهما بإلحاح، الأولى تتصل بإشكالية تحديد نظام وطبيعة العلاقة التي تقوم بين الزمر والأعمال الأدبية. والثانية تتمثل في الإجابة عن السؤال التالي: ماهي الأعمال والزمر التي تتحقق بينها علاقات من هذا النوع؟.

درس ل. غولدمان هذه المسألة ((ورأى أن البنيوية التكوينية تشكل نقطة تحول هامة بالنسبة لسوسيولوجيا الأدب، إن هذا الإجراء يمكن أن يحقق في بعض الأحيان نتائج سلبية كبيرة:

أ- في حالة توجيه الدراسة السوسيولوجية أساسا نحو البحث عن تراسلات المضمون، فإن هذا الإجراء يجعل وحدة العمل الأدبي تنفلت منها الطابع الخصوصي الأدبي.

(1) ل. غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر، بدرالدين عرودكي، 231

(2) م. س: 231

(3) م.س: 231

ب- يتمثل المشكل الثاني في إعادة إنتاج المظهر المباشر من الواقع الاجتماعي والوعي الجمعي في المبدع هو أكثر تكرار بشكل عام، لاسيما إذا كان الكاتب يملك قدرا أقل من القوة الخلاقة، ويكتفي بـ يصف أو يقص تجربته الشخصية دون نقلها إلى مستوى التخيل))(1).

إن هذا الاحتراز يدل على حرص الباحث على وحدة العمل الإبداعي التي تعني أنه لابد من دراسته من جانب خصوصيته الأدبية، فضلا عن دراسة مضمونه التي تعني البحث عن تفسير لمكونات هذا المضمون. ولعل ل. غولدمان حين أشار إلى هذه المسألة أراد التأكيد على حقيقة هامة تتصل بالتسامح إزاء تطبيق هذا المنهج، فكثير من الدراسات والأبحاث ادعت لنفسها الصرامة المنهجية فيما يتعلق بالتطبيق الصارم لمبادئ البنيوية التكوينية، إلا أنها لم تخرج في تحاليلها عن قواعد سوسيولوجيا المضامين، أي أنها لم تميز ما هو سوسيولوجي تكويني عن ما هو سوسيولوجي مضموني انعكاسي، فالفرق يكمن في الغور والبحث في الجذور.

وفي هذا السياق أثار ل. غولدمان قضية أخرى يصفها بالهامة في البحث السوسيولوجي الأدبي من نوع بنيوي تكويني، وهي تتعلق بتحديد الموضوع - فالبنى تصعب دراستها إلا إذا حددت - فالأعمال الأدبية ينبغي دراستها من نسق كتابتها. ويبقى هذا التحديد مجرد فرضية ووجهة نظر قابلة للمناقشة والإثراء. المهم في هذا الإجراء التحديدي أن يجد الباحث علاقات تربط بين مستوى الفهم ومستوى التفسير. والأمثل في هذه الخطوة هو الإنطلاق ((من فرضية إمكاننا توحيد عدد من الوقائع في وحدة بنيوية، ونحاول أن نقيم بين هذه الوقائع أكبر قدر من العلاقات الفهمية والتفسيرية محاولين أن نضم وقائع تبدو غريبة على البنية التي بصدد استخلاصها، وبذلك نصل إلى استبعاد الوقائع التي انطلقنا منها وإضافة أخرى، وإلى تعديل الفرضية الأصلية، ونكرر هذه العملية بمقاربات متعاقبة حتى اللحظة التي نصل فيها (...) إلى فرضية بنائية قادرة على تبيان مجموع متماسك تماما من الوقائع))(2).

فعلى قدر تحديد المكون الباني يكون التفسير صحيحا أو أقرب إلى الصحة إن الربط بين مستوى الفهم ومستوى التفسير أضحى ضرورة تقيم عليها البنيوية التكوينية صرحها المنهجي، فالعلاقات الفهمية والتفسيرية لا تتحقق إلا من خلال هذا المنظور الشامل للبنية. فالوقائع الأساسية التي انطلق منها الفهم والشرح، قد لاتفي إذا لم نضف إليها وقائع أخرى، وأعني بذلك أن تدمج البنية السطحية في بنية أخرى هي أهم وأشمل، ففيها نعثر على الإجابات والتفاسير الممكنة للبنية الأولى. هذا هو المنظور التكويني الذي ترغب سوسيولوجيا الأدب تحقيقه. وبخصوص الجنس الشعري الذي يستعصي على الدرس والبحث في

(1) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman: 345 / 346

(2) ل. غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر، بدرالدين عرودكي: 236 -237

ضوء هذا المنهج،تردد ل. غولدمان مرارا لتجريب البحث على الشعر، لأنه كان يرى في ذلك خطورة ومغامرة بالمنهج. وقد أكد على ذلك أحد النقاد المتخصصين في الفكر الغولدماني حين قال: ((حاول غولدمان انطلاقا من دراسة بعض الأشعار للقديس جون بارمس... فرأى أن مد المنهجية التكوينية، ينبئ عن الفشل و الخيبة))...(1) لأن الإبداع الشعري كون فردي، والمنهج الأقرب إليه هو الأسلوبية التكوينية أو الأسلوبية النفسية، فالمنطلقات التكوينية إما تكون فردية، وغالبا ما تعبر عن زمرة متجانسة بذلك، وإن كنا لا نعدم وجودها مفرقة. ولكن الشعر المذهبي أو الطائفي أو الصوفي...، هو غالبا ما يعبر عن رؤية الزمرة الإجتماعية للعالم، ولذلك فإن أنسب منهج لمقاربته هو البنيوية التكوينية.

جاءت البنيوية التكوينية لتعيد الإعتبار إلى العمل الأدبي دون أن تفصله عن التاريخ والجدلية، و لا تلغي الفني لحساب الأيديولوجي، ويبقى هدفها البحث عن المسار الذي عبر فيه الواقع عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية.وهي تتأسس على فرضية بسيطة مؤداها أن كل سلوك إنساني هو جواب على وضعية مطروحة، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة، وإن الأفعال الإنسانية هي إجابات لموضوع فردي أو جماعي. وهي تبحث عما هو جوهري في الإنسان، وهذا ما جعلها تقيم تمييزا بينها وبين سوسيولوجيا المضامين. وحاولت تحقيق الوحدة بين الشكل والمضمون أي تحقيق الوحدة بين الفهم والتفسير، فالأول يعني بالتثمين المحايث لصياغة العمل الإبداعي ليعبر إلى الرؤية للعالم، قبل الانتقال إلى الثاني الذي يعد المقابل الموضوعي للذاتي، لأن رؤية المبدع للعالم لا يمكن أن تتصور إلا بعد قراءة كلية لعمل إبداعي أو عدة أعمال للمبدع.

وإذا كان الفهم ينطلق من البنية الدالة للعمل الإبداعي، فإن تفسيره يكون خارج إطاره، وبهذا تتحقق صفة التكوين للنص الأدبي، الذي تصر عليه البنيوية التكوينية، بربط العمل الإبداعي بالزمرة الاجتماعية، فعندها نجد التفسير. فالحرص على وحدة العمل الأدبي تقتضي دراسته من جانب خصوصيته فضلا على البحث عن تفسير لمضمونه.

ثالثا: البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي العربي

نتناول في الجزئية الثالثة عرض القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني وقامت بتجريب مقولاته وفق تمثلها لها. و هي القراءات التي حاولنا عرضها وفق تسلسلها التاريخي، والتي قاربت أعمالا مختلفة منها ما يتصل بأعمال إبداعية فنية، ومنها ما يتصل أيضا بأعمال ذات طابع نقدي / فكري، سواء صرحت بالمنهج أم لم تصرح به، مراعيا في ذلك مبدءا أساسيا في كل قراءة وهو انطلاق القراءة إما من الرؤية وصولا إلى التشكيل، وإما من التشكيل بحثا عن المكون الباني. وقد جاءت هذه القراءات في ثلاثة أصناف:

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18:164

الصنف الأول: وهو القراءات التي قاربت نصوصا إبداعية شعرية وهي (سوسيولوجيا الغزل العربي) لـ الطاهر لبيب و(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية) لـ محمد بنيس ودراسة مختار حبار (شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل).

الصنف الثاني: يتمثل في القراءات التي قاربت الأعمال السردية (الرواية أو القصصية)، وومن هذه القراءات: (المنتمي) لـ غالي شكري (الرؤية والأداة) لـ عبد المحسن طه بدر و(الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي) لـ لحميداني حميد و(فضاء النص الروائي) لـ محمد عزام و(الرواية العربية واقع وآفاق) تأليف جماعي، و(النص الأدبي من منظور اجتماعي) لـ مدحت الجيار و(الموضوع والسرد) لـ سلمان كاصد و(النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية) لـ رفيق رضا صيداوي.

الصنف الثالث: جمع القراءات التي قاربت الدراسات النقدية وهي: (محمد مندور وتنظير النقد العربي) لـ محمد برادة و(سوسيولوجيا النقد العربي) لـ داود سلوم و(في معرفة النص) لـ يمنى العيد(*) وبحث مختار حبار الموسوم (المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني).

وقد حاولت في عرض هذه القراءات التركيز على مفهوم المنهج كما تمثله كل قراءة وتمظهر فيها، وإبراز الرؤية للعالم التي كانت مستهدفة في القراءة، وحصر مكونات البنية التكوينية أو البنية العميقة الدالة التي ماثلت السطح أو المعادل الموضوعي.

من الدراسات القديمة التي اعتمدنا عليها لمقاربة المنهج البنيوي التكويني، قراءة الناقد المصري غالي شكري الموسومة (المنتمي)(*)، والتي أدرجناها ضمن هذه القراءات التي تبنت المنهج البنيوي التكويني، علما بأن صاحبها لم يصرح في بيانه المنهجي بأية إشارة تشير اعتماده هذا المنهج. غير أننا أدرجنا هذه الدراسة ضمن المنظور المنهجي الذي نحن بصدد دراسته لأنها أقرب الأعمال إلى موضوعنا على اعتبار أنها تبنت مشروعا تكوينيا، حيث اهتم صاحب هذه الدراسة بالبحث عن المكون الباني لرؤية العالم كما تصورها الروائي نجيب محفوظ.

بين غالي شكري في مقدمة دراسته(1) أنه لم يتبع المنهج التاريخي، بل حاول أن يربط ((في البداية بين أزمة الانتماء في جيل نجيب محفوظ الواقعي، وهذه الأزمة انعكست بين يديه على مرآة الفن))(2). واعتقد أن مثل هذا التصريح كاف ليجعلنا ندرج هذه الدراسة ضمن القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني. فهمنا هو روح المنهج الذي طبقه الباحث لقراءة أدب نجيب محفوظ وليس

(*) راجع، غالي شكري، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ
(*) م. س:
(1) م. س:
(2) م. س: 11

المصطلح، والذي حاول من خلاله أن يستكشف المكون الباني، أورؤية المبدع وجيله (مأساته) التي ((تجد تعبيرا فنيا لها في أزمة جيل كمال عبد الجواد))(1).

تناول الباحث في هذه الدراسة (قضية الانتماء) في ثلاثية نجيب محفوظ(*)، وهي القضية التي عرضت عن نفسها جليا في أدب الكاتب، وليس شرطا أن تكون الرؤية التي عبر عنها المبدع نحو هذه القضية هي ما كان يقوله أو يعبر عنه من ومواقف في شؤون السياسة والدين والفلسفة ((ولكنه حين يكتب فإن رؤياه الجمالية هي استقلال نوعي عن هذه الآراء و الافتاءات والتصريحات))(2).

عالج غالي شكري رؤية الانتماء أو أزمة جيل نجيب محفوظ الأساسية التي تجلت في أزمة جيل كمال عبد الجواد في خمسة فصول جسدت المكون الباني لأزمة شخصية كمال عبد الواحد و جيله، والتي تناولها كمعادل موضوعي في أزمتها لجيل نجيب محفوظ. فالرؤية (الانتماء) أو المكون الباني رآها الباحث تستر ((خلف لافتات أخرى كالضياع والاضطهاد واتباع الطرق القصيرة والمسدودة))(3).

وتمظهر الانتماء (الرؤية) في روايات (القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المدق، بداية ونهاية) التي أكدت حاجة مصر إلى ذلك، لأنها تعيش أزمة مأساة التي تمظهرت في الفرد (كمال عبد الواحد)، وهي تعكس الرؤية الجماعية. وقد ماثل الباحث الجانب العقلي من شخصية نجيب محفوظ للوصول إلى المكون الباني الذي جسدته البنية السطحية التي تمظهرت في الشكل التاريخي في الثلاثية. و في نفس السياق عالج غالي شكري (ملحمة السقوط والانهيار) التي تجسد مأساة الضائعين والمضطهدين. فالمناخ الذي تحياه شخصيات الثلاثية ((لا يخرج بصورة عامة عن المناخ التقليدي للملحمة))(4).

وجاء المنتمي بين الدين والعلم والاشتراكية، بوصفه فكرة مجردة، وقد تتبعه غالي شكري في أدب نجيب محفوظ منذ أن كان طفلا يحبو أو شابا ناضجا إلى أن أصبح منتميا مأزوما، وتمظهرت قضية الانتماء في الدين والعلم بعد أن جرب الفنان كافة الحلول والمشكلات التي صادفته.

واستكمل غالي شكري رؤية الثورة الأبدية لتطور أزمة المنتمي (الروائي) بوصفها رؤية أو مكونا بانيا في القصة القصيرة التي عاد إليها نجيب محفوظ بعد انقطاع دام نصف قرن، وفي الملحمة الموسومة (أولاد حارتنا)، في (اللص والكلاب)، و(السمان والخريف).

(1) راجع، غالي شكري، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ: 11
(*) م. س:
(2) م. س: مقدمة الطبعة الثالثة: ج
(3) م. س: 12
(4) م. س: 13

والمنتمي كما تشخصه روايات نجيب محفوظ إما عاماً أو خاصاً. فالأول مجرد افتراض مثلـه (أولاد حارتنا)، وقد اكتسب سماته من الفكر الإنساني، والثاني خاص وهو ينتمي إلى الفكر المحلي المشخص في (اللص والكلاب) و(السمان و الخريف) (1). غير أن ما جسد العامَ في (أولاد حارتنا) لـه وجهه الخاص. ومثل هذا الخاصُ (اللص والكلاب) له وجه عام. معنى هـذا فـإن ((أدب محفوظ في مرحلتـه... الجديدة يتحرك يمنة ويسرة كبندول الساعة حركة واحدة منتظمة)) (2).

إن منهج غالي شكري في هذه الدراسة يقوم أساسا على فرضية تنهض على أن الصياغة الروائية عند نجيب محفوظ وأبنيتها التعبيرية الجديدة التي أبدعها الفنان هي بوحي من مكون باني أو بنية مسبقة فضلا عن الواقع المتغير الذي يشكل لوغوس الروايات التي صاغها نجيب محفوظ. ومثل هذه الرؤية النقدية لا تخرج عن التصور النقدي للمنهج البنيوي التكويني الذي يؤكد على العلاقة الجدلية بين رؤية الفنان وبين الشكل التعبيري للرؤية. من أجل ذلك فإننا موضعنا هذه الدراسة ضمن المقاربات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني.

ومن القراءات النقدية التي حاولت أن تطبق المنهج الذي يسعى أن يربط الظاهرة الأدبية بوصفها تشكيلا، وبين رؤيتها أو مكونها الباني بوصفها فاعلا مؤثرا في بروز الظاهرة الفنية، نسوق قراءة عبد المحسن طه بدر الموسومة (الرؤية والأداة / نجيب محفوظ)، وهي القراءة التي حاول صاحبها أن يحدد ((الصلة بصورة دقيقة بين رؤية الأديب للحياة والإنسان وبين الأثر الذي يبدعه)) (3).

وواضح من هذه القراءة أن الباحث وإن كان قد أنجز مقاربة تجنح إلى المنهج التكويني لإيمانه القوي ((بأن رؤية الأديب للحياة وللإنسان عامل مؤثر لا في اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبي ومضمونه فحسب، و لكنها تشكل، أيضا، عاملا حاسما في تحديد و فرض أدوات التعبير التي يعبر بها الأديب عن مضمون عمله الأدبي)) (4). إلا أنه لا يوجد في هذه القراءة ما يؤكد على تأثره المباشر بالمنهج الغولدماني، إذ لم يشير عبد المحسن طه بدر سواء في مدخله المنهجي أو في قائمة مصادره ومراجعه إلى ما يدل على ذلك. وليس شرطا أن تكون القراءة قامت باستيحاء روح المنهج التكويني لتنعت بأنها مقاربة بنيوية تكوينية، إنما نشير إلى ذلك من باب التوضيح والبيان للتمييز بين القراءات العربية التي أخذت بالمنهج الغولدماني بطريقة مباشرة، و بين القراءات التي اقتنعت بالربط بين الظاهرة الأدبية وبين مكونها الباني باعتباره الفاعل الذي أنتج القابل.

(1) غالي شكري، المنتمي: 353
(2) م. س: 354
(3) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 2
(4) م. س: 11

وأكدت الأهداف التي أعلن عنها الباحث عبد المحسن طه بدر في هذه الدراسة على استفادته من الدراسات التي كتبت عن نجيب محفوظ والتي مكنته من تقديم فروضه وصوغ أهدافه التي نشير إليها مختصرة على النحو الآتي: توضيح العلاقة بين رؤية الأديب وبين أعماله التي يبدعها، تتبع عبد المحسن طه بدر في فصول هذه الدراسة الثابت والمتغير في رؤية نجيب محفوظ ومن ثم الكشف عن جذور هذه الرؤية، وعن الثابت والمتغير فيها، ومدى صلتها أيضا بينها وبين أدوات التعبير التي اختارها الأديب للتعبير عنها(1).

لذلك قسم الباحث موضوع قراءته إلى خمسة أبواب فضلا عن المدخل والخاتمة. ففي المدخل طرح الباحث إشكالية الرؤية والتشكيل، التي اعتبرها امتدادا لقضية اللفظ والمعنى والشكل والمضمون التي طرحت نفسها بأشكال مختلفة وانقسم فيها النقاد قسمين، حيث انتصر الأول للفظ (الشكل) وانتصر الثاني للمضمون (الرؤية). إلى أن جاء النقد الحديث فأكد على حتمية العلاقة بين المضمون والتشكيل (الرؤية والتشكيل)، وتأتي هذه القراءة لتؤكد على هذه الحتمية (الرؤية والتشكيل).

تتبع عبد المحسن طه بدر في فصول هذه الدراسة الثابت والمتغير في رؤية نجيب محفوظ من بواكير إنتاجه حتى نضجه الفني. واقتضت الخطة المنهجية التي اعتمدها الباحث أن يبدأ بالحديث عن جذور الرؤية باعتبارها المكون الباني لأدب نجيب محفوظ وهذا تماشيا مع الأهداف المحددة والتي حاول تحقيقها، وثانيا دراسة ((الأعمال المبدعة بصورة دقيقة ومتأنية حتى يستطيع رؤية الأديب)) (2).

ففي الفصلين الأول والثاني من الباب الأول بحث عبد المحسن بدر عن جذور رؤية نجيب محفوظ التي مرت بعدة مراحل، منها التردد في الاختيار بين الأدب والفلسفة، ثم كشف الباحث عن العناصر الثابتة في هذه الرؤية من خلال ما كان يكتبه الروائي من مقالات في الفكر والفلسفة عن المثالية والمادية وفي الثنائية التي تنظر إلى الإنسان كجسد هابط وروح سامية. وخلاصة رؤية نجيب محفوظ ((هو محاولة قهر الإنسان الجانب المادي الحيواني الغريزي في الإنسان، والذي لا ينتهي به إلا إلى الكارثة)) (3) وحاول عبد المحسن بدر أن يجسد في مجموعة (همس الجنون) مظاهر رؤية المفارقة العجيبة التي تنبع من نقيضين:

- علاقة الرجل بالمرأة
- أثر المال على البشر

وحاول الباحث أن يجسد الأداة التي رسمت هذه الرؤية على مستوى البناء الفني للقصص (همس الجنون).

(1) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 11
(2) م. س: 11
(3) م. س: 55

وفي الباب الثاني (الرؤية الوهمية) كشف عبد المحسن طه بدر عن رؤية جبروت الأقدار وقدرتها على العبث بالناس والسخرية منهم في رواية (عبث الأقدار)، فإن الرؤية الثانية (رادوبيس) تصل إلى نفس النتيجة ولكن بأسلوب آخر وأداة مغايرة. وتختلف رؤية (كفاح طيبة) (الباب الثالث) عن الرؤية السابقة، فالجهد والإرادة والتضحية لها قيمتها[1]. وفي (القاهرة الجديدة) فقد جسدت النظرة المطلقة إلى الفساد الطبقة البرجوازية، فساد لا بداية له و لا نهاية[2].

وفي (خان الخليلي)[3] برزت رؤية شاملة لأنها غطت كامل المجتمع بطبقاته حيث عكست صورة الثبات وعدم التغيير على طبقات المجتمع، وماثل الباحث دراسة هذه الرؤية بدراسة الأداة (السراب)، رؤية يبدو عليها شيء من الضبابية والغموض غير أنها لاتخرج عن الإطار الاجتماعي لكونها تشير إلى حياة الفرد الضائع في ظل الطبقة الأرستقراطية. وإذا كانت بيئة (زقاق المدق)[4] هي نفس بيئة خان الخليلي (نفس المكان وتقارب الأحداث في الزمن، فإن الخلاف بين الروايتين لا يكمن في الموضوع بقدر ما يمكن في عمق الرؤية ووضوحها في رواية (زقاق المدق).

وبعد، فإن هذه دراسة عبد المحسن طه بدر، (الرؤية والأداة، نجيب محفوظ) حاولت أن تقارب رؤية نجيب محفوظ الثابتة والمتغيرة عبر متابعة تطور فنه الروائي، وهي الرؤية التي ماثلها بمقاربة فنية أسلوبية تؤكد على صلتها بها.

ومن المقاربات العربية التي استوحت المنهج البنيوي التكويني، قراءة الباحث التونسي الطاهر لبيب الموسومة (سوسيولوجيا الغزل العربي الشعر العذري نموذجا)، الذي حاول أن يطبقه على الظاهرة الشعرية العذرية بشيء من المرونة والتعديل للخطوات الإجرائية التي اقترحها غولدمان. استبعد الطاهر لبيب عن منهجه المفاهيم التي طورها النقد الإجتماعي، ومنها مفهوم الإنعكاس الآلي الذي نجمت عن تطبيقه الإفراط في استخراج المعلومات التاريخية. و قد وجه الطاهر لبيب نقده لهذا المفهوم تمهيدا لتناول مفهوم أساسي في المنهج البنيوي التكويني هو التماثل لأن ((الأجناس الأدبية... تفضي إلى كون خيالي ينبغي البحث لا عن تطابقه مع التجريبي بل عن تماثله البنيوي معه))[5].

(1) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 194

(2) م. س، 235

(3) راجع، م. س، الفصل الأول من الباب الرابع

(4) راجع م. س، الفصل الأول من الباب الخامس

(5) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا، 34

وتجلت ملامح المنهج البنيوي في هذه القراءة من خلال المحاولة التي قام بها لبيب للبحث عن البنية العميقة الدالة المكونة للذات العربية بوصفها الذات الكلية المتحكمة في الكون الشعري العربي ومن تشظياتها الظاهرة العذرية العربية وكونها الشعري الخاص بالزمرة العذرية المتميزة عن باقي الزمر الأدبية.

حاول الطاهر لبيب دراسة عناصر البنية العميقة الدالة من الحالة السكونية الثابتة إلى الحالة الدينامية بهدف تجاوز البنية لبلوغ ذات متميزة من الناحية التاريخية. فالتفاعل بين البنية والذات يرجعنا إلى الطبيعة التكوينية للبنية. حصر الباحث مكونات البنية العميقة الدالة والمتمثلة في بنية (الحرمان) الاجتماعي التي أدت إلى بروز الظاهرة العذرية، والتي ترجع إلى أسباب التهميش الاجتماعي للزمرة العذرية المرتبطة بالظروف الاقتصادية التي عاشها شعراء الكون العذري. وقد انطلق الطاهر لبيب من فرضية لاتقبل الانعكاس، حيث تقوم على مبدأ المقارنة والمماثلة كي يصل إلى تحديد الرؤية المأساوية التي كان مكونها الباني الحرمان.

وبغض النظر عن النتائج التي توصل إليها الباحث، فإن ما يهمنا هو التعرف على طبيعة المنهج الذي طبقه الطاهر لبيب في قراءته السوسيولوجية للشعر العذري. فقد استعان الباحث بمنهجين نقديين أولهما منهج علم الاجتماع الذي استوحاه من الفكر الماركسي، والثاني المنهج البنيوي التكويني الذي أخذه عن ل. غولدمان. وقد مكنه هذا الدمج بين المنهجين المذكورين من مقاربة ظاهرة شعرية لزمرة من الشعراء العرب عاشوا شروطا مادية واجتماعية وثقافية مكنتهم من أن يكون لهم وعي جمعي تجلى في هذه الرؤية المأسوية لزمرة الشعراء العذريين.

تجلت عناصر المنهج الاجتماعي في (سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا)، الانطلاق من العام إلى الخاص، فتناول لبيب تحليل أهم العناصر الأساسية المحيطة بالظاهرة الشعرية العذرية، وهذا ما مكنه من فهمها والاقتراب منها. وقد نظر إليها الباحث على أنها بنية دالة شاملة استعاض بها عن مرحلة الفهم التي تعد محطة رئيسية في المنهج البنيوي التكويني. وهذا ما جعل الباحث يستغني عن تحليل البنيات اللسانية والجمالية التي تنهض على العلاقة الثنائية الرجل / المرأة التي تميل إلى إبراز تفوق الذكورة على الأنوثة. إن هذا التفوق لا نجد مظاهره على مستوى الحياة الواقعية فحسب، بل نجده أيضا على مستوى اللغة العربية نفسها.

أما المنهج البنيوي التكويني فبرز في هذه المقاربة من خلال تحديد البنية المستهدفة (الكون الشعري العذري) وهذا مطلب منهجي أكدت عليه البنيوية التكوينية، ضف إلى ذلك اعتماد الباحث مبدأ التماثل بوصفه أداة إجرائية مكنت الباحث من حصر رؤية الزمرة العذرية و تقديم تفسير لها.

ومن القراءات النقدية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني التي يمكن وصفها بقراءة قاربت ظاهرة نقدية فحسب، نسوق دراسة الباحث محمد برادة الموسومة محمد مندور وتنظير النقد العربي"[1]. فمن الناحية الشكلية فإن هذه المقاربة تجنبت محايثة البنية السطحية، وهذا امر طبيعي، لأن الأمر لا يتعلق بعمل إبداعي يقتضي الوقوف عند بنيته الدالة بوصفه بنية معلومة تقتضي الفهم والتحليل.

إن الغرض الأساس من هذه القراءة النقدية كما بين محمد برادة هو متابعة أعمال محمد مندور وملاحقة مفاهيمه ومساره النقدي وفق منهج نقدي جديد رآه مناسبا لقراءة وتقييم أعمال الناقد. وقد أعلن برادة عن منهجه الذي قال عنه إنه يستفيد كثيرا ((من المناهج والأبحاث المنجزة في مجال الاجتماع الأدبي وتطبيقاته النقدية لأنها تعطي الأسبقية للجدلية التاريخية)) [2] ويقتفي أثر المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية كما بلورها كل من جورج لوكاتش، ولوسيان غولدمان[3]. وقد برر الناقد اختياره لهذا المنهج في قوله: ((في رأينا أن ميزة المنهج، فضلا عن مرونته المفهومية، في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع... فإن الصدور عن منهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه أن يسهم في تخليص دراستنا من هالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة)) [4].

ترمي قراءة محمد برادة إلى تحقيق هدفين أساسين لخصهما في السؤالين التاليين:

1- كيف السبيل إلى فهم كتابات مندور.؟
2- ماهي الشروح التي يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية.؟

إن الإجابة عن هذين السؤالين تقتضي البحث عن المكون الباني للفكر النقدي عند مندور، أي البحث عن مساره النقدي الضارب بجذوره في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية لعصر الناقد والذي يتناظر مع كتاباته النقدية والاجتماعية والأيديولوجية، والتي تمكننا من فهمها. وبالتالي فإن عودة الباحث محمد برادة إلى رسم المسار الذي قطعه مندور في مسيرته النقدية، والذي استوحاها من تصريح الناقد وهي ثلاث مراحل: المرحلة التأثرية والمرحلة التحليلية، والمرحلة الأيديولوجية.

(1) هذه القراءة، هي في الأصل، أطروحة جامعية كتبها محمد برادة باللغة الفرنسية تحت إشراف الأستاذ أندريه ميكيل للحصول على دكتوراه السلك الثالث من جامعة باريس، وقد تمت المناقشة بتاريخ 19 يونيو 1973، وشارك في لجنة المناقشة الأستاذ: جمال الدين بن الشيخ، والأستاذ ترويو

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 13

(3) م. س: 13

(4) م. س: 14

ولتفسير كل مرحلة قام محمد برادة بالبحث عن البنية العميقة الدالة التي كشفت عن البذرة التي أنبتت الفكر النقدي عند محمد مندور والذي جسدته المراحل التي أشرنا إليها منذ حين. فالقراءة التي انجزها برادة تتدرج في ضوء المنهج البنيوي كما بلوره كل من لوكاتش وغولدمان و بيير بورديو، وتكشف عن مدى تمثل الباحث للمنهج التكويني وخصائص قراءته في العناصر التالية:

1- استبعد الباحث قراءة البنية السطحية، مكتفيا بالبحث عن المنطلقات والمرجعيات بوصفها بنى باطنية تجلت في كتابات محمد مندور النقدية والتي تمثل رؤياه للعالم، واكتفى بالتحليل الذي قاده إلى إقامة الصلة والتماثل بين الكتابات النقدية وبين المناخ العام للفترة التاريخية التي أطرت الفكر النقدي عند مندور وكل ذلك لخصه الباحث في السؤال التالي ((كيف نفهم كتابات مندور))؟.
2- أدخل الباحث على منهج غولدمان تعديلات ليجعله أكثر مرونة ليكون منسجما مع الأهداف التي تقتضيها القراءة، وهذا ما مكنه من استعارة منهج بيير بورديو، فاخذ عنه مفهوم اللاوعي الثقافي L"inconscient culturel ليفسر ((مصدر التأثير الحاسم في الاختيارات الثقافية)) [1].
3- استعارته لمفاهيم أساسية ومنها المثاقفة L"acculturation ليصل إلى صلب الإشكالية الثقافية والسياسية والأيديولوجية، وليكشف عن المرجع المختفي ونعني به المكون الباني للفكر النقدي عند مندور
4- وظف الباحث مصطلح المثاقفة ليصل في تفسيره إلى صلب الإشكاليات الثقافية والسياسية والإيديولوجية، ليكشف عن المرجع المختفي في النصوص الغائبة[2].
5- طعم منهجه بمفهوم المثقف العضوي الذي أخذه عن غرامشي، ويعني به المثقف المتطور مع الفئات التي ينتمي إليها[3]. ويحدد هذا المفهوم حقيقتين ((الحقيقة الأولى هي أن المثقف لا يعرف على أساس التفرقة بين العمل اليدوي والعمل الذهني.. بل على أساس المكانة والوظيفة الاجتماعية ونظام علاقتها الاجتماعية)) [4].
6- استفادته من المنهج التاريخي الجدلي، حيث نظر إلى النقد عند مندور كشكل من أشكال البنية الفكرية للمجتمع. ذلك أن المنهج التاريخي الجدلي ينظر إلى الأدب والسياسة كأيديولوجيا، فلا يعطي قيمة للبناء الجمالي، وقد أكد الباحث على هذه الاستفادة في قوله: ((.. توخينا الاستفادة، في

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 39

(2) م. س: 42

(3) عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 52

(4) م س: 52

دراستنا، من المنهج والأبحاث المنجزة في مجال علم الاجتماع الأدبي وتطبيقاته النقدية، لأنها تعطي الأسبقية للجدلية التاريخية))[1].

يختزل هذا التصريح مسافات كبيرة تؤكد على استفادة م. برادة من المنهج التاريخي الجدلي التي تجلت من عناوين فصول الدراسة: مندور والمثاقفة، الحقل الثقافي في مصر، النقد التحليلي، النقد الإيديولوجي، النقد النظري.

نعرج الآن على قراءة لـ محمد بنيس[2] التي جاءت هذه لتحقق أهدافا وطموحات توخاها الباحث من هذه المقاربة، وهي قراءة الظاهرة الشعرية في المغرب ووعي إشكالية منهج الكتابة. ولتحقيق هذا الطموح سعى بنيس لتبني منهج قراءة يستند إلى وعي بالقراءة بالقوانين وبالبنيات الداخلية والخارجية (للمتن الشعري)، وللكشف عن الربط الجدلي بينهما للوصول إلى النواة، أو المكون الباني. ومن هنا جاءت البنيوية التكوينية بوصفها منهج قراءة لتحقق هذا الطموح دون التغاظي عن إنجازات البنيوية الشكلانية في الكشف عن قوانين البنيات، ومن المادية التاريخية الجدلية في تفسير البنيات[3].

إن اختيار محمد بنيس البنيوية التكوينية منهج قراءة ينبع من قناعته لكون المنهج يتسم بالعلمية والموضوعية فضلا عن كونه منهجا يسمح بالكشف عن البذرة التي أنجبت الشكل الذي كان موضوع القراءة. وأفضت المتابعة الحثيثة لهذه القراءة أن تمثل محمد بنيس للمنهج البنيوي التكويني لم يخرج عن كونه تركيبا بين المنهج الشكلي والمنهج الجدلي[4]. لذا كنا نرى الباحث يظهر بقباعتين: تارة بقباعة البنيوي الشكلاني، وتارة أخرى بقباعة الناقد الاجتماعي الجدلي. ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال البيان المنهجي الذي طفح بمصطلحات البنيويين الشكلانيين والاجتماعيين الجدليين على حد سواء.

وباختصار فإن قراءة الباحث قامت على إبراز [تجليات البنية السطحية للمتن] التي أدمجها فيما بعد في [بنية عميقة] أسفرت عن ثلاثة قوانين تحكم بنية المتن الشعري ليصل إلى اختراق البنية، وهنا يصل إلى المكون الباني للمتن الشعري المغربي المعاصر بوصفه الذات الكلية المتحكمة في هذا المتن، وهنا يقع تفسير البنية الثقافية التي ارتبطت بالمجال الشعري فضلا عن المجالين الاجتماعي والتاريخي. واتخذ الباحث من بنية الافتراق قاعدة لتأسيس التماثل بين المتن الشعري المعاصر في المغرب، وبين الواقع المغربي، فكان أن كشف عن رؤية الشعراء المعاصرين التي اختزلها في [الهزيمة والانتظار].

(1) عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 13
(2) راجع، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية
(3) م. س: 11
(4) م. س: 24

في هذا السياق ندرج دراسة الناقدة اللبنانية يمنى العيد الموسومة (في معرفة النص)، وهي المقاربة التي أبانت فيها عن منهجها النقدي الذي أرادته أن يكون بنيويا، وترفض أن تكون بنيويتها شكلية تعزل عناصرها. إنها بنيوية ترى إلى علاقة هذه الدلالات بمرجعها[1]. لهذا التصريح قيمته النقدية إذ يكشف عن المنهج الذي تبنته الناقدة يمنى العيد، ما دام الأمر يتعلق بالبحث عن المكون الباني، فهي ترى منهجها استمرارا لمنهج غولدمان، وللاتجاه الماركسي، وهذا ما تؤكده في قولها: ((إنني اخترت العمل على النص انطلاقا من هذا التيار (أي البنيوية التكوينية) في خطوطه العريضة، واستنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية و بين البنية الفوقية، التي يتميز عليها الأدب، لا لينعزل، بل ليستقل، ويبقى في استقلاله قولا لما هو حاضر فيه))[2]. فمن حيث التصور المنهجي العام فإن يمنى العيد تبنت المشروع الغولدماني التكويني من خلال إصرارها الكشف عن المكون الباني ما دامت، كما قالت، لا تعزل النص الأدبي عن مرجعه.

ويبدو أن يمنى العيد لم تتخلص من تأثير الاتجاه الماركسي، ذلك أن رؤيتها للعلاقة بين البنية السطحية ومكونها الباني يؤطرها مفهوم الانعكاس الآلي، وهذا ما ترفضه البنيوية التكوينية. فالعمل الأدبي يضاء بمرجعه، وأن ((ما هو داخل النص الأدبي... خارج، كما أن ما هو خارج هو أيضا داخل))[3]. غير أنها من وجهة أخرى نراها تتحدث بمفاهيم المنهج البنيوي التكويني حينما تربط البنية السطحية بمكونها الباني، أي إنها تحاول ربط الرؤية بالتشكيل، حيث ترى أن ما يقوله المبدع بوصفه فردا إنما يقوله بلغة الجماعة أو فئته الاجتماعية[4]. وتطرح يمنى العيد مبدأ المكون الباني من خلال فلسفتين متناقضتين، الأولى هي الفلسفة المثالية التي ترى العلاقة بين البنية السطحية ومكونها الباني، والثانية هي الفلسفة المادية التي تقيم العلاقة بين الماقبل والمابعد على أساس الانعكاس. ((فالعلاقة بينهما هي علاقة انعكاس))[5].

ومن جهة أخرى فإن الباحثة تحرص، كما قالت، أن تكون بنيويتها توفيقية تعزل النص عزلا مؤقتا دون أن تقطعه بمكوناته. فمسارها النقدي يتقاطع مع الواقعية ومع الأدبية من لوكاتش إلى باختين إلى غولدمان. وبكلمة وجيزة فإن منهجها النقدي هو ثمرة تفاعل عدة مناهج واتجاهات نقدية كانت في الأصل متناقضة.

(1) يمنى العيد، في معرفة النص: 11
(2) م. س: 12
(3) م. س: 38
(4) م. س: 38 / 39
(5) م. س: 52

وفي ضوء هذا التصور المنهجي الذي تبنته يُمنى العيد قرأت مقاربة محمد بنيس، فلاحظت عليه تسويته بين الجدلية الاجتماعية وبين البنيوية التكوينية[1]. فهو كالاجتماعيين الجدليين لأنه يرفض أن يكون النص مجرد لغة، فهو يحمل رؤية للعالم، له صلة بواقع صاحبه، ومن جهة أخرى كالشكلانيين لأنه يؤكد على أهمية اللغة، فهو بهذا الجمع أنتج طابعا منهجيا مميزا)) [2].

وعلى مستوى القراءات الإبداعية قامت الباحثة بتجريب المنهج البنيوي الشكلي في قراءتها لقصيدة (تحت جدارية فائق حسن) لـ سعدي يوسف، ولرسالة عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - (القضاء)، ورواية (السؤال) لـ غالب هلسا. واستثنت من ذلك رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) لـ الطيب صالح التي حاولت مقاربتها في ضوء المنهج البنيوي التكويني، من حيث اهتمامها بالكشف عن رؤية الكاتب التي وصفتها المأساوية.

وفي نفس المساق نقدم مقاربة أخرى تبنت المنهج البيوي التكويني وهي دراسة محمد برادة (الرؤية للعالم في ثلاث نماذج روائية) [3]. وواضح من هذا العنوان فإن غرض برادة هو البحث عن المكون الباني الذي كان وراء تشكيل الروايات التي استهدفتها القراءة. وقد بين برادة في مقدمته المنهجية عن مفهومه للمصطلح الإجرائي الرؤية للعالم بين الروايات التي استهدفتها القراءة، وبين الرؤيات للعالم في المجتمعات العربية خلال نفس الفترة[4] وعن مفهومه للبنية العميقة الدالة.

نهضت مقاربة برادة لرواية (ثرثرة فوق النيل) على تفكيك البنية السطحية بوصفها بنية ما بعدية معلومة عن (العوامة) باعتبارها فضاء له صلة بعناصر الرواية (شخصيات، حوادث، سرد...) وتظهر في الجهة المقابلة (الحجرة القاتمة) المرادفة للكبت والقمع والتشيء، نقيضة (العوامة) المرادفة للانطلاق. ومن مقاربته للبنية السطحية يدخل الناقد محمد برادة إلى العمق أو اللوغوس التكويني للرواية فيحدد الرؤية للعالم للكاتب، رؤية ((تساؤلية ثنائية تحاول القبض على سر انطفاء (الباتوس) الملهب لحماس الإنسان، المغري بوهم السعادة))[5].وقد أدرك الباحث أن البحث عن الرؤية الاجتماعية في الرواية يستدعي البحث عن المكون الباني في المجتمع المصري خلال الحقبة، وفي ضوء الوعي القائم والوعي الممكن.

(1) يمنى العيد، في معرفة النص: 123
(2) م. س: 125
(3) الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي: 130
(4) م. س: 137
(5) م. س: 141

وفي الرواية الثانية (الزمن الموحش) [1] تجلت المقاربة التكوينية من تمركز الباحث عند البنية السطحية (الشخصيات، الفضاء، الزمن) كخطوة أولى للبحث عن اللوغوس، ومنه إلى الرؤية[2]، وكانت (نجمة أغسطس) النموذج الروائي الثالث الذي تجلت من خلاله المقاربة التكوينية التي تكررت في العملين السابقين، حيث كانت الانطلاقة من المعلوم أو الظاهر إلى المجهول أو البنية العميقة الدالة، ومن ذلك إلى الرؤية.

نأتي إلى الدراسة السادسة (الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي) لـ لحميداني حميد[3] وهي من أبرز القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني بشيء من المرونة. وقد أبان الباحث عن تصوره للمنهج في بيانه في المدخل العام، وهو تصور استمده من روح المنهج الغولدماني في أبعاده و مبادئه التي لخصها في:

1- بعد التحليل الفهم في الكشف عن البنى الفنية وما تقتضيه من بنى مضمونية.
2- بعد التفسير وهو وضع النص ضمن بنية أوسع، التي تعبر عنها الرؤية.

ونفضلا عن هاذين البعدين، كشف لحميداني عن تصوره لمفهوم المنهج التكويني الذي رآه يقترب من الروح العلمية لكونه يسعى لتحديد طبيعة العلاقة بين الإبداع والواقع الإنساني، أي أن منهجه يهدف إلى إبراز المكون الباني من خلال الظاهر المعلوم والمتمثل في البنية السطحية التي حصرها الباحث في مكونين متناقضين. يعكس الأول موقف المصالحة مع الواقع، ويعكس الثاني موقف الانتقاد للواقع. ورأى لحميداني أن الموقف الأول يعبر عن وعي ممكن بالنسبة للطبقة الاجتماعية، بهدف تحقيق توازن فعلي بين الفئات وظروف الواقع. أما روايات الصنف الثاني (الإنتقادي)، فهي أكثر إيجابية،كما يراها الناقد، لأن الوعي يساهم في تغيير الحركة التاريخية.

وخلاصة هذه القراءة أن لحميداني حميد انطلق من قراءة المابعد المتمثل في البنية السطحية الفنية للوصول إلى الماقبل إلى البنية العميقة الدالة التي ماثل بينها وبين الواقع السوسيولوجي الذي حدده في المدخل، رابطا الرؤية بالتصور الأيديولوجي لكاتب الرواية.

نعرج الآن على قراءة الباحث السوري محمد عزام الموسومة (فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية)، وهي القراءة التي قارب فيها الباحث أدب الروائي نبيل سليمان. وقد أعلن محمد عزام في بيانه المنهجي عن تطبيقه البنيوية التكوينية في تحليل النص الروائي باعتباره بنية دالة أنتجها في إطار بنية

(1) هذه الرواية هي للكاتب الروائي، حيدر حيدر نشرتها دار العودة، عام 1973
(2) الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي: 130
(3) راجع، لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، مقاربة بنيوية تكوينية

سوسيولوجية، وبوضع النص في سياق بنيته الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي أبدع فيها. تقوم قراءة محمد عزام على جدلية البنيات الداخلية والخارجية للعمل الأدبي، مستفيدا من المناهج الجديدة ومتجاوزا إياها إلى تفسير البنيات الخارجية في المجتمع. وقد أشار عزام في البيان المنهجي إلى أبعاد مقاربته ومبادئ القراءة التكوينية التي اختزلها في مرحلة الفهم ومرحلة التفسير التي يتم فيها إدماج البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعا للكشف عن المكون الباني الذي يبقى دوما هو (الوعي الجمعي).

تقوم مقاربة محمد عزام على قراءة البنية السطحية لأدب نبيل سليمان المتمثلة في تحليل الشكل التعبيري والفني لرواياته التاريخية والسياسية والاجتماعية، فكان أن ركز على قراءة الشخصية الروائية. وبنية المكان وبنية الزمن في النص الروائي، مستفيدا من بعض المناهج النسقية (البنيوية،السيميائية..) ومن النتائج التي توصل إليها كل من رولان بارت وجوليا كريستفا ويوري لوتمان، حيث وجد فيها ما يساعده على مقاربة البنية العميقة الدالة. ثم قام الباحث بإدماج هذه البنية في بنية أعمق بغية الوصول إلى المكون الباني، لأجل ذلك اخترق محمد عزام الفضاء الثقافي / الأيديولوجي للنص الروائي، والفضاء الإجتماعي والتاريخي.

ويبدو من هذه القراءة أن محمد عزام كان في تحليله أقرب إلى المنهج الاجتماعي الجدلي منه إلى المنهج البنيوي التكويني، فغابت الآليات الإجرائية التي تجسد التماثل البنائي فلم يخرج النص الروائي في تصور الباحث على أن يكون وثيقة أيديولوجيا وتحقيبا للتاريخ الفكري السوري خلال المراحل التالية: ((1

- مرحلة الحكم العثماني...

1- مرحلة الحكم الاستعماري الفرنسي..

2- مرحلة العهد الوطني)) (1).

ومن الدراسات المماثلة في للقراءات السابقة قراءة مدحت الجيار المعنونة (النص الأدبي من منظور اجتماعي) (2)، وهي من المقاربات النقدية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني صراحة، حيث قاربت ثلاثة أجناس أدبية وهي (الرواية، الشعر، والمسرح). ويبدو أن مدحت الجيار اختار منهجه عن وعي تام وقناعة أكيدة بأهمية المنهج الذي تبناه، فلم يغفل في مقاربته المعالجة الفنية للنص فضلا عن اهتمامه بالبحث عن اللوغوس التكويني لكل بنية دالة من البنيات المستهدفة في الدراسة، وكل هذه إمارات تؤكد على تمثل الباحث لأصول المنهج وآلياته الإجرائية.

(1) محمد عزام، فضاء النص الروائي: 147

(2) راجع، مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي.

تمظهر تطبيق المنهج التكويني - عند الجيار- على الرواية والمسرح والشعر، وقدم تصوره لمنهج ل.غولدمان الذي اصطلح عليه (أعني م.الجيار) بـ البنيوية التوليدية. وقد اقتحم الباحث دراسة النص الأدبي من الداخل، أي انه سعى إلى البحث عن المكون الباني (التفسير) الضارب بعروقه في امتدادات المجتمع، ومن الخارج، أي من حيث أنه بنية سطحية هي سطح لهذا المكون (الفهم).

ركز م. الجيار في دراسته على إبراز آلية الرؤية للعالم باعتبارها الصيغة التي استقطبت إليها جميع عناصر التحليل، فمن خلال مكوناتها تفسر أدوات تشكيل النص تفسيرا تتساوق فيه عناصر النص مع الرؤية، وهي اجتماعية جماعية دون أن يسقط في الانعاس الآلي، الذي ترفضه البنيوية التكوينية، فالرؤية في منظور الباحث لها مكونات ومرجعيات، وهذا رأي ينسجم والتجهات المنهجية التي جاء بها منهج ل.غولدمان.

أما على مستوى مكونات البنية، فيلاحظ أن الأعمال الروائية التي قاربها مدحت الجيار تباينت من حيث التناول، فقد اقتصر الفهم على تحليل الشكل التعبيري لعناصر البنية السطحية التي تبدو أساسية من وجهة نظره، ليماثلها، فيما بعد، بالرؤية دون إيلاء أهمية للتفسير. وينسحب هذا التقويم على روايتي(العيب والحرام) لـ يوسف إدريس، وعلى رواية (البلدة الأخرى) لـ إبراهيم ع الجيد و(مجنون الحكم) لـ سالم حميش... وفي كثير من الحالات يبدأ الجيار في الغوص في النص للبحث عن المكون الباني، بوصفه مكونا مجهولا، قبل قراءة الشكل التعبيري بوصفها سطحا للبنية العميقة. وهذه القراءة تنسجم مع طبيعة المنهج، فالمكون الباني يسبق في الظهور البنية السطحية التي هي ثمرة له.

تشترك النماذج التي أومأنا إليها، منذ حين، في رؤية واحدة هي الرؤية المأساوية التي حصرت بقوة في (العيب الحرام) أو (البلد الأخرى). وقارب الباحث م. الجيار بعض الأعمال المسرحية بالاعتماد على مفهوم المماثلة الذي اتخذه آلية لقراءة البنية الدالة التي ربطها بالمراحل السياسية التي مر بها المجتمع المصري دون أن يغوص في تفسيرها.

من الدراسات النقدية المماثلة والتي طبقت المنهج التكويني على ظاهرة الشعر الصوفي، دراسة مختار جبار (شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل) (1). وهي من الدراسات النقدية النقدية المميزة - في تقديرنا - لكونها انفردت بتناول الرؤية الصوفية للعالم. وفي المدخل الذي استفتح به هذه قراءة كشف الباحث مختار حبار عن منهجه ومفاهيمه وأدواته الإجرائية فكان مفهوم [الرؤيا] الذي دل به على البنية العميقة أو الذهنية أو الأيديولوجية أو المكون الباني الذي يتحكم في التشكيل. أما [التشكيل] فهو بنية الخطاب الشعري نفسها، والعلاقة بينهما أي بين الرؤيا والتشكيل أو بين المدلول (التجربة الشعرية) والدال (الخطاب الشعري) تقوم على التفاعل الذي تنهض على أساسه هذه الدراسة [الرؤيا والتشكيل]. ويؤكد

(1) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل.

"مختار حبار" أن التفسير الصحيح للأشكال التعبيرية لا يكون إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها الأشكال. ومثل هذا المنهج التفسيري يتسم بالصعوبة لأنه ينطلق من المعلوم (البنية السطحية) إلى المجهول (البنية العميقة) التي اندثرت في التاريخ.

كشف "م. حبار" عن منهجه الذي أعلن عن خطوطه العريضة. فهو منهج كما صرح يستفيد ((من مناهج الدراسات التطبيقية... ومن روح منهج البنيوية التكوينية للفرنسي "ل. غولدمان" والذي يرى أن ما من عمل أدبي إلا و يتضمن رؤية معينة للعالم تنتظم في جمله وأجزائه... ومن الدراسة التي قام بها "الطاهر لبيب" على الشعراء العذريين، والتي حاول من خلالها أن يصل إلى المنابع والأصول الاجتماعية والثقافية التي كانت وراء صنع الظاهرة العذرية صنعا فريدا)) [1].

يستفاد مما سبق أن "م. حبار" اتخذ من المنهج "الغولدماني" أداة طيعة تستجيب للتجربة الشعرية الصوفية. وعلى هذا الأساس تتحدد الخطوط العريضة لهذه القراءة على النحو الآتي:

- قراءة الظاهرة الصوفية بوصفها ظاهرة متميزة للواقع الممكن، بعد الواقع الكائن.
- اعتبر "مختار حبار" الرؤية للعالم لأبي مدين التلمساني هي رؤيا لمجموع شعره وحكمه ومقولاته الصوفية، والتي جسدها المثلث الصوفي، وهي في تقديرنا خطوة إجرائية هامة لانسجامها مع روح المنهج البنيوي التكويني.
- دراسة الظاهرة الصوفية في شموليتها بوصفها ظاهرة اجتماعية، لها تصورها للواقع الممكن، بعد تغيير الواقع الكائن.
- تدرج الباحث من الكل إلى الجزء، بدء من الهيكل العام لبنية القصيدة، إلى الموضوعات والأساليب والمعاجم اللغوية.

وعلى المستوى الإجرائي ركز "مختار حبار" على إبراز العلاقة بين الرؤيا للعالم(الصوفي)- التي رآها تتحقق على بعدين أحدهما يجسد مرحلة [الغياب الأول]، وآخرهما يجسد مرحلة [الحضور] ولكن من موقع الغياب الثاني، - وبين التشكيل الذي جسد من خلاله "الرؤيا الصوفية" المتمثلة في بعد [الغياب] وبعد [الحضور]. اعتمد الباحث على آلية "التماثل" بوصفها مفهوما إجرائيا لاستنباط العلاقات الروحية من العلاقات الحسية، وتجلى ذلك في المماثلة بين المكون الباني (البنية العميقة) وبين البنية السطحية. فالعلاقات التي تشكل سطح البنيات اللسانية، ما هي إلا علاقات مشابهة للبنية الدالة (رؤيا الشاعر). وقد جسد الباحث العلاقة التفاعلية بين الرؤيا والتشكيل في التشكيل الموضوعاتي، والأسلوبي والمعجمي.

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 8

اتضح من هذه القراءة أن المنهج الذي تبناه الباحث "مختار حبار" مكنه من إقامة العلاقة المتقابلة بين الرؤيا والتشكيل، أي من خلال التماثل بين البعدين الغياب والحضور بوصفهما بعدين يجسدان رؤيا صوفية ثابتة وبين البنية السطحية التي هي السطح اللساني أو البناء المعماري.

ومن المقاربات النقدية التي أنجزت قراءة تكوينية نسوق قراءة الباحث العراقي "سلمان كاصد" الموسومة (الموضوع والسرد) [1]. وقد خص هذه الدراسة لمقاربة أعمال الكاتب القصصي والروائي "مهدي عيسى الصقر" لمساهمته الفعالة في تجديد القصة العراقية، إذ كان منسجما مع كل فترة من فترات تجاربه الفنية في الرؤى والصيغة والتعبير [2]. ولم يكن المنهج الغولدماني هو المنهج الوحيد الذي أسعف الباحث على تحقيق مشروعه النقدي، فقد استعار مناهج أخرى رآها ((قادرة على اكتناه ما في نصوص الصقر القصصية والروائية من خصائص ومميزات)) [3]. محاولا أن يجد العلاقة بين البنى الموضوعاتية بوصفها المكون الباني للعالم القصصي لـ"مهدي الصقر" [4].

ركز "سلمان كاصد" في مقاربته الإجرائية على البنية العميقة الدالة لعالم الصقر تحليلا وتفسيرا، والتي تمحورت حول "بنية التماسك" والمستوحاة من قصص المرحلة (1950- 1958)، التي عرفت تماثلا بنيويا بينها وبين المرحلة التاريخية التي عرفت كتابة هذه القصص، ((فالتماثل البنيوي (قائم) بين الأقاصيص بوصفها ذات إطار تاريخي واجتماعي موحد)) [5]، أفصح عن ظهور رؤية القاص للعالم وهي ((خلاصة لمعايير فلسفية مستشفة من عوالم شخوصه بوصفها كائنات مستلبة... (و) يمثل الفن القصصي لدى الصقر في انتمائه لهذه الطبقة أقصى درجات التمثيل التغريبي، بيد أن هذا لا يعني إلا البحث المتواصل عن مبدأ التماسك)) [6].

وكشف الباحث عن "بنية الانشطار" بوصفها بنية عميقة دالة تحتوي على مجموعة من القصص لا تضمها مجموعة واحدة، فلا انشطار إذا لم يكن هناك تقابل دلالي. وبين "سلمان كاصد" أن الانشطار كان مجسدا في القص قبل أن يكون ماثلا في الرؤية، فالانشطار الاجتماعي ساس البنية السطحية فعرفت هي الأخرى خلخلة على مستوى النص الأدبي.

(1) راجع، سلمان كاصد، الموضوع والسرد مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي
(2) م. س: 14
(3) م. س: 15
(4) م. س:15
(5) م. س: 34
(6) م. س: 48

وجاءت بنية التجاهل بوصفها مكونا بانيا آخر لتكشف عن ((انهيار رؤيا الكهل)) [1] التي قاربها سلمان كاصد مقاربة سوسيولوجية، لأنها السبيل المساعد للكشف عن المسكوت عنه في العلة المتجاهلة. وجاءت بنية التدهور التي أرهصت لها بنية الانشطار التي أومأنا إليها آنفا، لتؤكد ((على تدهور فعل الشخصية في العمل الروائي ما دام بحثه عن قيم أصيلة غير مجد في مجتمع كتدهور)) [2].

كشفت القراءة التي أنجزها الباحث لبنية التدهور أن المكون الباني لرؤية الكاتب القصص (الصقر) تمثل في القيم الضائعة التي طبعت رؤيته بالطابع المأساوي، لذا وجدناه يبحث عن منشأ المأساة في البنية الاجتماعية والبنية الاقتصادية، فالمأساة تختزل في هذا الاجتلاب الاجتماعي.

وتمظهرت دراسة البنية السطحية لأعمال القاص عيسى الصقر بوصفها بنية معلومة ساستها بنية مجهولة أو مضمرة، وتركزت القراءة على بنية الزمن السردي التي ماثل بينها وبين البنى الفنية التي تضمنها الأعمال القصصية (بنية الأنساق السردية) والتي استعان على قراءتها بمناهج مجاورة (البنيوية، السيميائية) وبين البنية العميقة الدالة.

ومن الدراسات المماثلة التي أدرجناها في هذه القراءة لكونها تبنت المنهج التكويني، دراسة رفيق رضا صيداوي الموسومة (النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية مقاربة بنيوية تكوينية) [3]. وكما هو جلي من عنوان المقاربة، فإن غرضها الرئيس البحث عن رؤية الروائيين اللبنانيين للعالم من منظور المنهج البنيو التكويني، وبالأخص رؤية الروائيين اللبنانيين إلى الحرب الأهلية الطائفية ودلالات هذه الرؤية. وبالطبع فإن تحقيق مثل هذا المشروع مرهون باختيار المنهج القويم الذي يساعد على تحقيق أهداف هذه القراءة، لأجل ذلك آثر الباحث ((المنهج البنيوي التكويني (بوصفه) القاعدة الأساسية التي تحددت بموجبها منهجية البحث)) [4]. جسدت الروايات التي كتبت ما قبل الحرب الأهلة اللبنانية (1975 – 1990) المرجعية الاجتماعية والثقافية واختلالات البنية الاقتصادية والوضع المأساوي المتردي وأزمة المثقفين في تحديد هويتهم، وأكدت على الهيمنة الأيديولوجية الطائفية وتأثير ثقافتها في الحرب.

أما الروايات التي كتبت في زمن الحرب فقد تشكلت رؤيتها العدمية و المأساوية والسوداوية من خلال البنية السطحية التي ركز الباحث على تحليل عناصرها الأساسية وهي (الزمان والمكان والشخصية). وتمظهرت خطة رفيق رضا صيداوي في هذه المقاربة على قراءة البنى السردية ومناظرتها فيما بينها من جهة و بين الرؤية للعالم التي يحملها كل عنصر من العناصر المستهدفة. وأكدت خطة الباحث على تفاوت أساليب

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 125
(2) م. س: 171
(3) راجع، رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995
(4) م. س: 38

بناء الأزمنة والمكنة والشخصيات أظهر رؤيتين، الأولى رؤية اجتماعية للحرب، وأخرى رؤية وصفية، تعكسان رؤيتين متناقضتين للعالم. فالرؤية الاجتماعية مناقضة لمفهوم الحداثة المرشح كحداثة شكلية، ورؤية وصفية دارت في فلك الحداثة الشكلية. أدى هذا التعارض في الرؤى إلى التوغل في الواقع الثقافي، وهو يضرب بجذوره في عمق التاريخ الذي استبطن مفهوم الحداثة بمضي إلى التغريب، وهذا من العوامل المسببة للحرب. وغدت مقولة الفن للفن أكثر قبولا لأنها تضمنت قدرة على تمويه بعدها التغريبي المفضي إلى تغييب الصراع الاجتماعي في الفكر والأدب.

ومن الدراسات التي تندرج في هذا المنحى قراءة مختار حبار الموسومة (المرجعية الكلامية) لنظرية النظم عند الجرجاني) [1]، وهي القراءة التي حاول فيها الباحث رصد العلاقة التفاعلية بين المكون الباني والبنية السطحية، أو قل العلاقة بين الفاعل بوصفه اللوغوس التكويني، وبين القابل بوصفه شكلا أو حضورا فكريا أو بنية سطحية.

إن المستقرئ لهذه المدونة سيتبين له – لا محالة – غرض مختار حبار وهو البحث عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني بوصفها هي المكون البني لنظرية النظم. ولتحقيق هذه الغاية انطلق مختار حبار من فكرة تأسيسية تكوينية مقتضاها أن كل بنية سطحية أو شكلية لها مكونها الذي كان سببا في إظهارها إلى الوجود. إن نظرية النظم عند الجرجاني باعتبارها قابلا لها فاعلها الذي كان سببا في تكوينها وصياغتها وتشكيلها، وهذا ما حدا بـ مختار حبار بالرجوع إلى اللوغوس التكويني الذي مكنه من تفسير منشأ هذه النظرية في عدة محاور هي [مصدر النظرية، ومسألة خلق القرآن، ومقالة المعتزلة، ومقالة السلف، ومقالة الأشعري] وأثر هذه الأخيرة باعتبارها المكون الباني في نظرية عند الجرجاني.

تشكل المحاور الخمسة الأولى البنية العميقة الدالة لـ لمرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني. فالجرجاني الضمني أو البنية العميقة الدالة وجه للبنية السطحية (نظرية النظم) التي استقامت على مكونين [مكون اللفظ ومكون التركيب (النظم)].

لقد قامت عملية تفسير المرجعية الكلامية لنظرية النظم لتموضع الفكر الجرجاني في عدة حقول، ولو لم يتم الرجوع إليها لظلت هذه النظرية مبهمة في كثير من مفاهيمها وأطاريحها. فالفصاحة والبلاغة وهي تتمثل في مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي، ترجع، في الأصل، إلى هذه الفكرة، فهي المكون الباني الذي يربطها بمقالة الأشعري (320هـ) حين وقف موقفا وسطا من مسألة خلق القرآن، فتكلم عن الكلام النفسي، والكلام اللفظي. فالأول يمثل (الماقبل) والثاني (المابعد). ومن هنا جاء أن تفسير سر الإعجاز من جهة اللفظ لم يكن ممكنا لو لم ينتظم وفق انتظام الكلام النفسي الإلهي.

(1) راجع، مختار حبار المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند القاهر الجرجاني، مجلة، ثقافات، ع 4، خريف 2002.

إن المنهج الذي اعتمده "مختار حبار" لتفسير نظرية النظم يقوم على ثنائية الماقبل والمابعد. إن اكتشاف الباحث البنية العميقة الدالة أو المكون الباني لنظرية النظم، مكنه من أي يعطي التفسير الصحيح للبنية السطحية التي تمثلت في مكونات النظرية وتختلف مقولاتها البلاغية المرتبطة بها. فالفصاحة لا تطلق على اللفظ وحده بل تطلق على معناه، وأساس نظرية النظم الفصاحة والبلاغة وهي مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي. الفاعلية الذاتية - الفردية متجلية في الفاعلية النطقية- الفردية.

كما أناط الباحث اللثام عن المكون الباني لنظرية النظم، قابله على مستوى التطبيق بما تمظهرت به هذه النظرية كإشارته إلى [التجنيس] فاستحسانه أو استكراهه ليس في ذاته ولكن لوظيفته، فالمعيار هو مطابقة البنية اللسانية للبنية النفسية التي تسوس الأولى. وما قيل عن "التجنيس" ينسحب على الاستعارة والتشبيه والتمثيل والمجاز، وبهذا التفسير وصل الجرجاني إلى تفرد القرآن الكريم في نظمه.

رابعا: استنتاجات

مكننا هذا المدخل من الوقوف على المنطلقات الفكرية والنقدية للمنهج البنيوي التكويني. وقد تبين أن البنيوية التكوينية بوصفها جنينا أو فكرا ترجع إلى فلسفتين أساسيتين هما الفلسفة المثالية المبنية على ثنائية "الماقبل" و"المابعد" ومنها خرجت الأسلوبية النفسية والتكوينية، فبتأثير من "سبويري" صاغ "لوسيان غولدمان" رؤية العالم التي تتوارى خلف الشكل، وهي تجسيد للفكرة "الديكارتية" (أنا أفكر إذن أنا موجود) التي اهتمت بالإجابة عن السؤال الجوهري: من أين؟ ولماذا؟ أي بالبحث عن المكون الباني.

ومن الفلسفة الوضعية، أيضا، المبنية على الواقع خرجت البنيوية التكوينية التي تختزل مركز الكون في الإنسان. من هذه المنطلقات ولدت النظرية التكوينية التي جاءت تجسيدا للفلسفات التي أومأنا إليها منذ حين، فكتاب (الروح والأشكال L"Ame et les formes) لـ"لوكاتش" يتناظر مع الفلسفة المثالية و الفلسفة الوضعية، إذ رسخ فيه فكرة أساسية وهي أن القيم بصفة عامة تعتمد على أشكال من البنى المتجانسة التي تسمح للروح من أن تعبر عن إمكانياتها، وبإدخاله لمقولة "الكلية الجدلية" Catégorie de totalité dialectique" التي ألهمت البحث البنيوي بهذه الكلية التي مثلتها المنطلقات التي أشرنا إليها. وفي (الروح والأشكال) ولدت فكرة البنية الدالة Structure Significative" أو المكون الباني التي امتصت الفكرة المثالية. وانطلاقا من هذه الرؤية وبتأثير من فلسفة "كانط" ولدت فكرة "الرؤية المأساوية". وعلى هذه الخلفية صاغت النظرية التكوينية مصطلحاتها ومفاهيمها ومقولاتها الفكرية، ومن هنا تمت صياغة جديدة لمفهوم الإبداع الذي اعتبر شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي وتعبيرا عن وجهة نظر إلى العالم.

إن المشروع البنيوي التكويني هو ثمرة القراءة الواعية في الفكر الفلسفي المثالي والفكر الوضعي، وفكر "كانط" و"هيجل" و"هيدغر" فضلا عن أبحاث "ج. لوكاتش" و"روني جيرار" و"ياجي جورفيخ" و"ولتر بن جامين" و"أدرنو" و"يانوفسكي"، من فكر هؤلاء وغيرهم امتص "غولدمان نظريته التكوينية.

من تمثلنا لهذه الجذور الفكرية والفلسفية تتبين الفرضية التي يتأسس عليها المنهج التكويني، وهي فرضية بسيطة تهدف إلى خلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع، أي التوازن بين "الماقبل" و"المابعد" بين المكون الباني والبنية السطحية. فالأفعال الإنسانية هي إجابات لموضوع فردي أو جماعي. ويبقى هدف البنيوية التكوينية هو الوصول إلى "اللوغوس" الذي تم به التعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي.

من هذا المنطلق نقول إن القراءة التكوينية يستحيل معها فصل المكون الباني عن البنية السطحية، وبهذا تتحقق صفة الكلية والشمولية في البنية الدلالية، وهي صفة تنهض على مبادئ افتراضية ترى كل السلوكات والأفعال بوصفها بنى (سطحية) لها بنى دالة (لوغوس تكويني)، ومن مقتضيات هذا الافتراض إدماج الأعمال الأدبية في بنيات أخرى خارجية تمكن من إعطاء تفسير للبنى الداخلية.

إن "فاعل" الإبداع من المنظور التكويني هو الجماعة هو "الجماعة" التي يفترض أن توجه الفرد وتسوسه فيعبر عن موقفها الذي هو رؤيتها، فيتحقق التوازن بين الفاعل والقابل، فلا يبدع الفرد بدون زمرة ولا تبدع الزمرة بدون مبدع، فيصبح المجتمع هو الرحم الذي يمكن المبدع أن يبدع في إطاره.

تشكل الدراسات النقدية العربية التي تم عرضها مدونة هذا البحث، والمرتكز الإجرائي التي سوف تبنى عليه فصول هذه القراءة. لقد بدا واضحا أن المدونة النقدية التي اعتمدنا عليها أفرزت عدة إشكاليات برزت في مستويين أساسين، مستوى يتعلق بالنظرية البنيوية التكوينية، ومستوى يتعلق بإجراءاتها التطبيقية. ومن الإشكاليات النظرية التي طفت على سطح القراءات النقدية إشكالية المصطلح والمنهج حيث تباينت القراءات في استعمال عدة مصطلحات هي: (البنيوية التكوينية، البنيوية التوليدية، البنيوية التركيبية،البنيوية الدينامية). وبات واضحا أن إشكالية استعمال المصطلح ارتبطت بمكونات أخرى كشفت عنها القراءات، وهي مسألة "التماثل" و"الانعاس" التي انجرت عنها قراءات أخرى انحرفت عن القراءة التكوينية التي تلتزم في عمومها بالبحث عن المكون الباني، لا القراءة "السوسيولوجية" التي تهتم بالمضامين أكثر مما تهتم بالبحث عن مكوناتها وجذورها في علاقتها ببناها السطحية.

ونتيجة لما سبق، انكشف لنا اتجاهان في المدونة النقدية التي تبنت البنيوية التكوينية منهجا نقديا، اتجاه قارب الكتابات الإبداعية، وآخر الكتابات النقدية (نقد النقد)، دون أن يكون لهما نفس التصور عن المنهج الغولدماني، اتجاه تمثل المنهج البنيوي التكويني على اعتباره تركيبا أو مزجا بين المنهج البنيوي الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي. أما الاتجاه الثاني فقد ظهر بوصفه قراءة تراعي بوعي الجدلية القائمة بين "اللوغوس التكويني والبنية السطحية، أي القراءة القائمة على ثنائية الماقبل والمابعد ومنها كانت البنيوية

التكوينية، غير أن هذا الاتجاه اتخذ في تعامله مع البنية السطحية قراءتين، قراءة تعتبر مجموع النصوص التي تستهدفها المقاربة [مدونة] أو بنية سطحية واحدة كما هو الحال عند محمد بنيس في مقاربته للبنية السطحية، وقراءة أخرى تنطلق من استقلالية النص الأدبي ولو شارك غيره في نفس الرؤية، وهذا نجده ماثلا عند لحميداني حميد ورفيق رضا صيداوي.

وعلى مستوى الإجراءات التطبيقية أو المنجز النقدي، أفرزت القراءات النقدية عن بروز أربع مقاربات رئيسة للرؤية إلى العالم أو البنية العميقة، وهي على النحو الآتي: الرؤية المأساوية، والرؤية السوسيولوجية، والرؤية الصوفية، والرؤية النقدية، وهي الرؤى التي تشكل مجموع المدونة النقدية العربية المعاصرة التي تبنت المنهج التكويني.

تعد الرؤية المأساوية للعالم من أهم الرؤى التي تهيمن على الدراسات النقدية، وتابعها الباحثون في أعمال المبدعين العرب قديما وحديثا، وتأتي في مقدمة المدونة قراءة الطاهر لبيب التي تابع فيها البحث المكون الباني للظاهرة الشعرية العذرية الذي تجلى في رؤية الحس المأساوي عند الشعراء العذريين نتيجة الحرمان والتهميش الاجتماعي الذي عاشته هذه الفئة من الشعراء في العصر الأموي. كما تجلت الرؤية المأساوية في قراءة مدحت الجيار عند الروائي يوسف إدريس من خلال موضوعة (القهر) المسلط على الإنسان في الواقع الذي تناوله روايتي (العيب) و(الحرام). وظهرت الرؤية المأساوية في الرواية اللبنانية التي صورت واقع الحرب الأهلية الطائفية (1975-1990) في سوداويته من خلال الدلالات المختلفة التي حملتها البنى السطحية للروايات التي جسدت الحرب الطائفية في لبنان. وتجلت رؤية مأساوية أخرى التي وضع سلمان كاصد يده عليها في بنية التدهور الاجتماعي والاقتصادي التي وصفها الصقر في رواياته كما سنرى ذلك في الباب الثاني.

وتبرز في هذه المدونة الرؤية السوسيولوجية للواقع، وهي الرؤية التي تتمركز دلالاتها حول جدلية الصراع المذهبي والأيديولوجي للعالم، وتتعاطف مع الأبطال لمقاومة المعوقات والانحرافات، وهي الرؤية التي تحتل المرتبة الثانية في المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج التكويني، وتجلت في عدة صور منها رؤية (الهزيمة والانتظار)، ورؤية (المصالحة مع الواقع)، والرؤية (الانتقادية) التي تحاول أن تتخطى الوعي القائم لقصوره إلى وعي ممكن يريد التغيير، ورؤية (التماسك) الاجتماعي التي يتماثل معها تماسك البناء الفني لعالم الصقر القصصي.

وتطفو على سطح هذه المدونة الرؤية الصوفية التي تمخضت عن زمرة الشعراء الصوفيين بصفة عامة، وأبي مدين التلمساني بصفة خاصة، وهي رؤية من طبيعتها ثابتة ماثلة في مجموع شعر الصوفيين ومقولاتهم، وهي رؤية تتجسد في بعدين [الغياب - الحضور]، وتتماثل مع البنية السطحية التي تشكل البنيات اللسانية والموضوعاتية.

وأخيرا وليس أخيرا، تبرز الرؤية النقدية التي ظهرت في كثير من القراءات على اعتبار أن الكتابات النقدية والنظريات الفكرية والفلسفية لها مكونها الباني ومرجعيتها الفكرية ولوغوسها الفلسفي. فحتى الأحكام والنظريات النقدية لا تخلو من رؤية تسوسها، لها مكونها الباني هو السلطة الحاكمة التي كانت تختفي وراء ذلك أو الاتجاهات الأيديولوجية والفكرية التي كانت سائدة في هذا العصر أو فالممارسة النقدية لمحمد مندور - على سبيل المثال - هي رؤياه للعالم، ومكونها الباني الحقل الأدبي والثقافي والأيديولوجي الذي تموضع فيه الناقد محمد مندور، ونظرية النظم عند الجرجاني لها هي الأخرى مكونها الباني المتمثل في المرجعية الكلامية التي كانت سائدة في عصره. هذه هي أهم القراءات التي أفرزتها المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني على مستوى المنهج والمنجز كما سنى ذلك بيانه في فصول هذا البحث.

الباب الأول

النظرية البنيوية التكوينية

الفصل الأول: في مقاربة المنهج والمصطلح

الفصل الثاني: في مقاربة البنية العميقة الدالة

الفصل الأول

في مقاربة المنهج والمصطلح

أولا: تمهيد

ثانيا: إشكالية المصطلح

ثالثا: بين الانعكاس والتماثل

رابعا: منظومة المنهج بين التلفيق والتجاوز

الفصل الأول

في مقاربة المنهج والمصطلح

أولا: تمهيد

اقتضت الخطة المنهجية أن يكون منطلق البحث البدء بمقاربة المصطلح والمنهج في المدونة النقدية العربية، إذ افرضنا أن التقويم الموضوعي للمدونة النقدية العربية المعاصرة التي تبنت المقاربة التكوينية بوصفها منهج قراءة، لا تتحقق أهدافه (التقويم) إلا إذا عالجنا إشكالية المصطلح [البنيوية التكوينية] والوقوف عند مدلوله ومفهومه، إيمانا منا بأنه لا يمكن تمثل الكل إلا بمعرفة الجزء، فاستقبال المنهج النقدي يبدأ أولا بتمثل مفاهيمه وآلياته النقدية ومنها مفهوم المنهج. فكيف استقبلت المدونة النقدية العربية مصطلح البنيوية التكوينية؟.

لمقاربة هذه الإشكالية (المصطلح والمنهج) كما عرضت في المدونة النقدية، رأينا من الضروري تناولها في ثلاثة محاور رئيسة متصلة بعضها ببعض، تفضي في النهاية إلى تحديد تصور شامل للإشكالية، يكشف عن موقف النقاد العرب في تعاملهم مع المنهج البنيوي التكوين. وقد حصرت عناصر الإشكالية في: تحديد تصور النقاد لمفهوم المنهج التكويني، فهذا أمر من شأنه أن يكشف تصورهم وتمثلهم لمفهوم التماثل والانعكاس، لأقف في الأخير عند استقبال النقاد لمنظومة المنهج.

كان البدء بمعالجة [إشكالية المصطلح]، لافتراضنا أن المنهج بوصفه منظومة مفاهيمية متكاملة تبدأ من استعمال النقاد لمصطلح التكوين نفسه الذين تباينت مواقفهم في استقباله والإتفاق على مفهومه، تباين ترتب عنه - منطقيا - بروز تصورين لفكرة التكوين بشكل عام، وهما تصوران نسبيان، ما دام رواد المنهج أنفسهم لم يعيدوا أنفسهم في كل قراءة. وقد انعكس التصوران، أيضا، على المنظومة المفاهيمية للمنهج، لذلك تعرضنا لإشكالية التماثل والانعكاس التي تعد امتدادا للسابقة.

طرح مفهوم التماثل والانعكاس كإشكالية لعدم وضوح دلالته الاصطلاحية في كثير من المقاربات سواء على مستوى المفهوم أو على مستوى الوظيفة، مما انعكس ذلك سلبا على القراءات، فلم يرق المفهوم إلى اعتبار [التماثل] نوعا من المحاكاة أو الانعكاس غير الآلي، لغياب المنطلقات التي تؤطر مفهوم العلاقة التناظرية والتماثلية. لأجل ذلك حاولت مناقشة الإشكالية، دون أن يكون هدفي منصبا على تسمية المصطلح في حد ذاته، بقدر ما كان منصبا على مدلوله ومحتواه.

أما الإشكالية الثالثة التي تكتمل بها مقاربة [المنهج والمصطلح] فهي تتعلق بالمنهج نفسه الذي ارتبطت إشكاليته بالإشكاليتين السابقتين، بل هي امتداد لهما. فالغموض والاضطراب الذي عرف على

مستوى [مفهوم التكوين] في الجزئية الأولى استتبعه اضطراب آخر على مستوى مفهومي التماثل والانعكاس في الجزئية الثانية، وماثله على مستوى التصور المنهجي في الجزئية الثالثة. فهل البنيوية التكوينية بوصفها منهج قراءة تركيب مزجي بين المنهج البنيوي الشكلاني والمنهج الاجتماعي الجدلي؟ أم هي منهج نقدي قائم بذاته.؟

ثانيا: إشكالية المصطلح

تطرح إشكالية المصطلح نفسها بإلحاح، فقد أبانت المتابعة الحثيثة للقراءات النقدية أن النقاد والباحثين العرب - الذين اشتغلوا في هذا الحقل المعرفي - لم يستقروا على توظيف مصطلح واحد مما يدل على تباين مواقفهم واختلاف تصوراتهم للمفهوم والمصطلح. وقد كشفت الدراسات التي تم البحث فيها على أن النقاد استعملوا أربعة مصطلحات، أكثرها شيوعا مصطلح "البنيوية التكوينية" ثم تليها على التوالي مصطلحات: "البنيوية التوليدية" و"البنيوية التركيبية" و"البنيوية الدينامية".

إن الإشكالية التي يطرحها استعمال المصطلح لا تقف عند حدود اختلاف النقاد في المفهوم والمصطلح، بل ترجع في الأساس إلى تباين مواقف الباحثين في تمثلهم وتصورهم للمنهج التكويني وجهازه المفاهيمي، وهذا أخطر، وما انجر عن ذلك من تباين في قراءة الأعمال الإبداعية. فمفهوم التكوين ليس رديفا للتوليد أو التركيب كما اعتقد البعض.. ومن هذا الباب أدركنا أهمية هذه المسألة وخطورتها على تمثل الخطاب الأدبي.

وحتى نتمكن من تفسير حقيقة هذا الاختلاف في الممارسات النقدية العربية التي تبنت المقاربة التكوينية، أرى من الضروري - منهجيا - الوقوف عند مفهوم المصطلح "Sstructuralisme Génétique" كما حدد في الخطاب النقدي الغربي، وفي ضوء ذلك يكون التقويم والقراءة للمفهوم والمنهج والمنجز النقدي في المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني.

يكشف استقراء الأبحاث النقدية الغربية التي وظفت مصطلح Structuralisme Génétique، أنها تتفق على استعمال مصطلح ومفهوم موحد، ولم أجد واحدا من الباحثين الغربيين من استعمل مصطلحا آخر غير مصطلح "التكوين" "Génétique"، وهو يعني البحث عن العلاقة بين النص الأدبي ورؤية مبدعه والتاريخ. وبهذا تتحقق صفة التكوين للبنية. يقول "تيري إيجلتون" ((وما يبحث عنه "غولدمان" -...- هو جماع من العلاقة البنيوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه، ليظهر الكيفية التي يتحول بها الموقف التاريخي لمجموعة أو طبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبي، عن طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة. ولا يكفي البدء بالنص أو العمل لكي ننطلق منهما إلى التاريخ أو العكس كي تتحقق هذه الغاية، فما يلزمنا هو منهج جدلي يتحرك دوما بين النص ورؤية العالم والتاريخ، بحيث يكيف المنهج كل واحد منها مع الآخر وينظر إلى كل واحد منها في ضوء الآخر))[1].

إن مفهوم "التكوين" لا يتحقق إلا بتحرك عناصر الجدلية المتمثلة في الإبداع والرؤية والتاريخ. فالجدلية القائمة بين هذه العناصر هي التي تحقق صفة التكوين، أي أن العمل الإبداعي لا يفسر كعمل ذاتي إلا بالبحث عن عناصر تماثله في الواقع، وبالتنقيب عنها تنشأ صفة التكوين التي كانت العامل الذي يتماهى وراء الإبداع من حيث هو رؤية وشكل. ومن هذا المنظور فإن البنيوية التكوينية ليست تركيبا أو مزجا أو انعكاسا بين مضمون وواقع أو "داخل وخارج"، أو مكون باني وسطح، إنما جدلية بين هذا وذاك. وانطلاقا من هذا المبدأ ندرك رفض البنيوية التكوينية مفهوم "الانعكاس" الآلي الذي يتنافى وصفة التكوين.

جاءت البنيوية التكوينية فأحدثت تغييرا شاملا في علاقة الإبداع بالواقع، فأرست فرضياتها الأساسية، والتي حددها ل. "غولدمان" في ((أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص يتزع به إلى إيجاد توازن بين الفعل والموضوع الذي يتناوله، اي العالم المحيط به))[2]. معنى هذا أن صفة التكوين لا تتحقق في البنيوية التكوينية إلا من خلال التوازن الذي أشار إليه ل. "غولدمان" بين بنيات عالم الإبداع و بين البنيات الذهنية لبعض الجماعات عن طريق "التماثل".

حددت البنيوية التكوينية - من خلال طروحات "غولدمان" وتلامذته - علاقة العمل الإبداعي بالمجموعة التي ينتمي إليها، إنها علاقة تبرز ببساطة من الحقيقة التاريخية والاجتماعية لأنها مرتبطة بها كما يقول "غولدمان"[3] ((وأعني أن هذه الإبداعات يمكن أن تنال بسهولة أكثر كدراسة بنيوية من الحقيقة التاريخية التي تربط بينها، والتي تعد - أي الإبداعات - جزءا منها أعني أيضا أن تظهر علاقات هذه الإبداعات الثقافية مع بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية بشكل مؤشرات ثمينة تخص العناصر البنائية لهذه الحقائق))[4].

يكشف هذا الطرح النظري عن حقيقة المنهج البنيوي التكويني. فالدراسة التكوينية لا تتحقق إلا بشروط، منها "التماثل" المفترض أن يتجسد بين الإبداع أو العمل الفكري والحقيقة التاريخية.

فظهور هذه العلاقة شكل من أشكال تكونها. كانت هذه هي الخطوط العريضة لصياغة مفهوم البنيوية التكوينية كما حددت في أصولها ومرجعياتها النظرية، فهل تمثلت المقاربات النقدية العربية هذا المفهوم في ضوء هذا التصور النظري.؟

---

(1) تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي: 39

(2) م. س: 39

(3) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدرالدين عرودكي:229

(4) Lucien Goldmann; Marxisme et sciences humaines: 85

كشف استقراء الدراسات النقدية التي تم عرضها ومناقشتها عن بروز أربعة مصطلحات وظفها الباحثون والنقاد العرب الذين اعتمدوا البنيوية التكوينية منهجا نقديا لمقاربة الإبداع العربي وهي: البنيوية التكوينية البنيوية التوليدية البنيوية التركيبية البنيوية الديناميكية وكلها ترجمات حرفية للمصطلح الفرنسي Structuralisme Génétique.

لم يول الباحثون العرب شأنا كبيرا لهذا المفهوم. فكانت ترجماتهم، في الأغلب الأعم، لشكل المصطلح لا للمفهوم الذي يحتويه، ومن هذا الباب اكتنف المصطلح الغموض وعمه الاضطراب، ومن هذا المنطلق كان تعثر وارتباك النقاد في تصور دقيق وشامل لرؤية المنهج ولجهازه المفاهيمي.ذلك أن التصور الخاطئ لمفهوم التكوين، ترتب عنه تصور خاطئ،أيضا، في مفاهيمه وأدواته الإجرائية، وفي توظيفها.

يعرف ميجان الرويلي وسعد البازعي البنيوية التكوينية في قولهما:((البنيوية التكوينية أو التوليدية، فرع من فروع البنيوية، نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية، وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسمى أحيانا، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموما))(1).

وواضح من هذا المفهوم الذي يكتنفه كثير من الغموض والإبهام، أن الباحثين لم يستقرا على استعمال مصطلح واحد في تسمية المنهج، ولم يحسما الموقف، بل تركا الخيار للقارئ لينتقي المصطلح الذي يريد، فهل مفهوم التكوين مرادف لمفهوم التوليد؟، ثم إن الباحثين اعتبرا البنيوية التكوينية فرعا من فروع البنيوية، وهذا رأي ضعيف ينم عن عدم تمثل الباحثين للمرجعية الفكرية المنهجية للبنيوية التكوينية، فهي لا تخرج في نظرهما على أن تكون نوعا من التركيب أو المزج بين منهجين (البنيوية الشكلانية والمنهج الإجتماعي الجدلي)، وهذا لا ينسجم مع التوجهات النظرية والمبادئ الأساسية التي أرستها البنيوية التكوينية كما أشرنا في المدخل.

وقد وجدنا هذا التصور عند محمد بنيس، فهو في مدخله المنهجي لم يحدد مفهومه للبنيوية التكوينية، إذ ركز كل جهوده على التعريف بالمنهجين البنيوي الشكلاني والاجتماعي الجدلي ليصل إلى القول ((إن التيار الاجتماعي الجدلي يؤمن قطعا بالتحليل الداخلي للعمل الأدبي لن يوصلنا إلى القبض على الدلالة المركزية للنص، أي الكشف عن الرؤية، ويعتقد صادقا بأن الطرائق الشكلانية والبنيوية تحول النقد الموضوعي إلى مجرد تحليل وصفي، ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية))(2).

وواضح من هذا النص أن الباحث محمد بنيس أشار في مونته النقدية إلى منهجين متعارضين أحدهما يطمح في التحليل الخارجي للنص والآخر مصر (بضم الميم وكسر الصاد) على المحايثة الداخلية له،

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: 41

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية:22

وكان الجمع بينهما حل للإشكالية القائمة بينهما. فلم يستعمل م.بنيس مصطلحا آخر للدلالة على البعد التكويني لتطوره النقدي، واكتفى باستعمال مصطلح البنيوية التكوينية في سياق حديثه عن المبادئ التي ارتكز عليهما غولدمان(1). ورغم الإشارة التي وردت في عنوان الدراسة (البنيوية التكوينية)، إلا أن م.بنيس لم يلتزم بتطبيق المنهج الذي أعلن عنه، واكتفى بالتركيز على المنهج الاجتماعي الجدلي، وعلى المنهج البنيوي الشكلاني. واتضح من هذه القراءة أن تصور محمد بنيس للمنهج البنيوية التكوينية لم يخرج عن التركيب والجمع بين المنهجين الاجتماعي الجدلي والبنيوي الشكلاني، وفي هذا تلفيق يدل على قصور في فهم المنهج التكويني وفق تصور غولدمان، ولم يشر الباحث في مقدمته المنهجية ما يؤكد على أنه وعى المنهج باعتباره جدلية قائمة بين رؤية وأداة أو بين بنية عميقة وبنية سطحية تشكل تمظهرا من تمظهراتها. والمتفحص للمرجعيات الأساسية لدراسة محمد بنيس، يتبين له أن ما ذكره الباحث يجعلنا نطمئن إلى الرأي الذي ذهبنا إليه(*).

أما الباحث السوري محمد عزام فقد كشف عن استعمال مصطلح البنيوية التكوينية، ودل هذا الاستعمال - في تقديرنا - على تمثل تصوره النظري كما حدد خطوطه العريضة ل. غولدمان فهو ((كمقاربة تربط بين داخل النص وخارجه مستفيدة من المناهج النقدية الجديدة ومتجاوزة إياها إلى تفسير البنيات الخارجية في المجتمع. ذلك أن اختراق البنية الثقافية والايديولوجية والاجتماعية لفضاء النص الأدبي يعني وضعه في سياقه التاريخي وربطه بالبنيات الاجتماعية التي أسهمت في إبداعه)) (2).

وأجد الباحث في موقف آخر يستعمل مصطلح التوليد للدلالة على مفهوم التكوين، غير أن ما يؤخذ عليه، هذه المراوحة والارتباك في هذا الاستعمال المصطلحاتي الذي يؤكد على تردد الباحث في قوله التالي: ((يطلق غولدمان على منهجه النقدي (اسم البنيوية التكوينية أو التوليدية) (بنيوية) لأن اهتمامه ببنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها، و(توليدية) لأنه يركز على الكيفية التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي، أي يركز على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولدها)) (3).

وبالرغم من وضوح تصور المفهوم في ذهن الباحث محمد عزام، وبغض النظر عن المصطلح المستعمل من قبل الباحث، إلا أنه لم يكن وفيا لتصوره عند التطبيق فثمة فرق بين التصريح النظري والممارسة النصية للمنهج، مما يؤكد على تذبذب المفهوم والمنهج في ذهن الباحث. فلا وجود للتماثل بين

(1) أنظر، م.س:23

(*) م. س، راجع قائمة المصادر و المراجع

(2) محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، 6

(3) م. س،:44

الفهم والتفسير أو بين الرؤية والأداة. فتحليل البنية السطحية المتمثلة في عناصر (الشخصية الروائية، بنية المكان، وبنية الزمان)[1] لم يقابلها تفسير للبنيات الذهنية وللكيفية التي تولدت بها هذه البنات على المستوى التاريخي والمستوى الاجتماعي.

ومن الباحثين الذين وظفوا مصطلح "البنيوية التكوينية" الباحث التونسي الطاهر لبيب، وقد أبان في المقدمة المنهجية عن مفهوم المصطلح، ويبدو أنه أدرك مفهومه، مما يؤكد تمثله للمنهج البنيوي التكويني كما بلوره لوسيان غولدمان وتجلى ذلك من ثراء المراجع وتنوعها التي اعتمد عليها في أصولها الغربية، واتخذ من المنهج الغولماني ما هو أساسي فيه بما ينسجم وطبيعة الجنس الأدبي (الشعر) الذي كان محل قراءة وتجريب، غير أنه لم يوضح لنا موقفه الصريح إزاء تعامله مع الجهاز المفاهيمي للمنهج لكنه أكد على ((أن القارئ سيلقى... ما هو جوهري من خطوات لوسيان غولدمان البنيوية التكوينية، سيكون قد عرف أن هذه الخطوات جرى تليينها، وذلك لأن الأهمية التي أوليناها للسان -... - أكبر من تلك التي نجدها عند غولدمان))[2].

أخلص مما سبق أن الباحث الطاهر لبيب قام بتليين وتطويع خطوات منهج غولدمان ليجعلها أكثر وظيفية ومرونة تنسجم مع جنس الشعر، وهو من الأجناس الأدبية التي يصعب مقاربتها في ضوء هذا المنهج. والأهم من كل ذلك أننا نجد عند الباحث انسجاما بين تصوره لمفهوم المنهج، وبين وظيفته، وهذا ما جسده المنجز النقدي.

وإذا كان الطاهر لبيب تمثل المنهج الغولماني وطوعه لإنجاز قراءة شعرية لزمرة الشعراء العذريين، وبالتالي الوصول إلى نتائج كانت غير (متوقعة) في نظره. فإن الباحث المغربي حميد لحمداني يعد من النقاد المميزين الذين تمثلوا المنهج البنيوي التكويني، بل حاول تجاوزه بما ينسجم والإبداع العربي، حيث استعار مفاهيم أخرى سنعود إليها في الجزئية الثالثة من هذا الفصل.

فعلى مستوى المفهوم فإن طرح لحمداني يؤكد تمثله للتصورات النقدية كما صاغها غولدمان عن خطوات النقد السوسيولوجي الذي يستند إلى أفكار لوكاتش. يتجسد مفهوم التكوين كما بين الباحث على، جانب الفهم "La compréhension" وجانب التفسير "L'explication" للبنية العميقة الدالة "La structure significative"، والرؤية للعالم "La vision du monde". وقد وقف الباحث لحمداني عند مفهوم المصطلح قائلا: ((إن مفهوم البنية Structure ومفهوم التكوين Genèse هما الأساس الذي تقوم عليه البنيوية التكوينية Structuralisme Génétique، من حيث أن المرحلة الأولى -... - هي

(1) م. س، راجع الفصول الثالث والربع والخامس من الكتاب)

(2) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا)، ترجمة مصطفى المسناوي: 7

المتعلقة بدراسة البنية، وفهمها. و أن المرحلة الثانية المتعلقة بدراسة التكوين، أي ربط العمل بالبنى الفكرية الموجودة خارجه، أي تفسير هذا العمل))[1].

يتضح مما سبق أن لحمداني حميد[*]، تمثل مسألة المفهوم (البنيوية التكوينية) تمثلا ينسجم مع التوجهات النظرية التي أرساها غولدمان لمنهجه، فلم يتصوره على أنه جمع بين المنهج البنيوي الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي كما رأينا عند محمد بنيس، فهو ((لا ينحصر في ربط البنية الفنية ببنية أوسع، هي البنية الايديولوجية والاجتماعية، ولكنه يقتضي أيضا رصد هذه العلاقة في حالة من الحركة المستمرة للتاريخ، ولا يتم تحقيق هذا العمل الأخير إلا في ضوء تعرف الناقد على العوامل السلبية والعوامل الإيجابية التي تشكل العلاقة الجدلية بينهما ديناميكية الحركة التاريخية نفسها))[2].

مثل هذه الرؤية لمفهوم التكوين وتعمق تكشف عن اطلاع واسع وتصور شامل للمنهج البنيوي التكويني في أصوله ومرجعياته الغربية فلا يقتنع لحمداني حميد بوجود التماثل بين الإبداع والواقع لتحقيق صفة التكوين التي لا ترصد إلا في الحركة المستمرة للتاريخ أي من خلال تفاعل وديناميكية الحركة التاريخية.

واستعمل باحثون آخرون مصطلح البنيوية التوليدية ومنهم سمير سعيد حجازي، والباحثان اللبنانيان رفيق رضا صيداوي ويمنى العيد، ومن مصر مدحت الجيار. وقد أبان رفيق رضا صيداوي عن استعماله للمصطلح البنيوي التوليدي حين قال: ((شكل النهج البنيوي التوليدي Méthode Structurale Génétique القاعدة الأساسية التي تحددت بموجبها منهجية البحث. ومثلت آراء غولدمان أحد أبرز ممثلي المنهج التوليدي وهو أحد المنظرين لسوسيولوجيا النص الروائي، نقطة الانطلاق الأساسية للبحث))[3].

يستفاد مما تم استقراؤه في أدبيات الباحث أن مصطلح التوليد الذي استعمله يتضمن التصور المنهجي الذي حدد في مرجعيات غولدمان النظرية، وقد علل الباحث لاستخدامه لهذا المصطلح قائلا: ((على الرغم من شيوع ترجمة المصطلح الأجنبي Structuralisme Génétique بـ البنيوية التكوينية نظرا لارتباط بالتكوين الجنيني المتوارث، إلا أنني آثر أن استخدم مصطلح البنيوية التوليدية الذي سبق لعدد من كبار النقاد العرب أن استخدموه، مثل صلاح فضل وجابر عصفور))[4].

(1) لحمداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا: 68

(*) م. س: 18-19

(2) م. س: 18 / 19

(3) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 38

(4) م. س: 38

وبما يمكن الاطمئنان إليه أن 'رفيق رضا صيداوي' تمثل الأصول النظرية للبنيوية التكوينية التي حددها 'غولدمان' ((ففهم النص الأدبي 'Compréhension' يغدو مرتبطا بتناسقه وتماسكه، أي انطلاقا من لغته الخاصة التي تسمح بالبحث عن البنية الإجمالية للنص الأدبي بوصفها بنية دالة. أما التفسير 'Explication' فيغدو بحثا عن ذات فردية أو جماعية تنهض البنية عليها))... [1].

وإذا كان الباحث 'رفيق صيداوي' قد كشف بوضوح عن مفهومه للمصطلح 'التوليد'، وهو كما رأيناه ينسجم مع التوجهات المنهجية الغولدمانية. فإن 'صلاح فضل' وظف مصطلح 'البنيوية التوليدية' دون أن يوضح مفهومه 'للتوليد'، وجاء ذلك في سياق حديثه عن المناهج النقدية حيث قال: ((أشير.. إلى بعض الدراسات التطبيقية في الثقافة العربية التي استخدمت منهج التوليدية في تحليل ظواهر الأدب العربي)) [2]. وبقي،في تقديرنا، مفهوم المنهج التوليدي معلقا، دون أن يحظ بتفسير مسهب يوضح الرؤية المنهجة للناقد.

واستخدم 'سمير سعيد حجازي' نفس مصطلح 'البنيوية التوليدية' واكتفى بالقول بأن ترجمة المصطلح غامضة لا تؤدي المعنى المقصود في اللغة الأصل، دون أن يوضح ذلك، ولم يتجاوز حدود هذه الملاحظة البسيطة التي جاء فيها أن ((البنيوية التوليدية، وهي ترجمة حرفية وغامضة ولا تؤدي المعنى المقصود به في اللغة الفرنسية أو في النظرية النقدية)) [3]. وإذا كان المصطلح المترجم غامضا، على حد قول سمير حجازي، فما هو المفهوم الذي أسداه الباحث للمصطلح؟ حيث ألقى تبعات كل ذلك على الترجمة الغامضة.

ويبرز استعمال آخر للمفهوم عند 'مدحت الجبار'، حيث يحصره في الإطار المنهجي لجدلية الفهم والتفسير دون أن يبين طبيعة العلاقة التي تربط 'الداخل بالخارج'، ثم إن الباحث يطرح إشكالا آخر وهو اعتبار 'البنيوية التوليدية' نظرية ومنهجا دون أن يوضح الفرق بينهما، وهذا ما يستوحى من القول الآتي: إن ((دراسة البنيوية التوليدية كنظرية تعطي لنا منهجا لدراسة النص الأدبي من خلال وجهتين: الأولى داخلية تراعي العلاقات والأنظمة والعلاقات في النص الأدبي. والثانية خارجية تدرس علاقة هذه البنية كلها بالأطر الاجتماعية والنفسية التي تولد عنها النص الأدبي، وبذلك تمثل البنيوية التوليدية عيوب التركيز على مفهوم الانعكاس الآلي كما تتلافى عيوب النظريات الشكلية التي تفصل النص عن سياقاته الاجتماعية والنفسية)) [4].

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 40
(2) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر: 59
(3) سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة: 51
(4) مدحت الجبار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 55

أما المصطلح الثالث 'البنيوية التركيبية' فقد استعمله الناقد السوري 'جمال شحيد' وقد خصص دراسة كاملة لهذا المنهج. ومما يتبين من القراءة للمقاربة أن الناقد ناوب بين المصطلحين (التكوينية) و(التركيبية)، فلم يلزم نفسه باستعمال مصطلح واحد أو على الأقل يوضح موقفه من توظيف المصطلح. فالدراسة جاءت موسومة بـ 'البنيوية التركيبية' في حين فإننا نجد في ثنايا التحليل هيمنة مصطلح ((البنيوية التكوينية' التي تبلورت بشكل أساسي على يد لوسيان غولدمان، تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة إياه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه)) [1]. ومن الدلائل المؤكدة على ذلك، أن جمال شحيد عنونه الفصل السادس من الكتاب 'البنيوية التكوينية'. والشاهد هنا أن 'جمال شحيد' وظف مصطلحين يدلان على مفهوم واحد، وهو مفهوم يلتقي في منظوره مع المفهوم الذي حدده 'غولدمان'، لكن الناقد بقي مترددا في قضية استعمال المصطلح، علما بأنه دراسته للمنهج كانت في لغته الأصلية (الفرنسية).

وعلى كل فإننا يمكن أن نتخطى هذه الإشكالية ما دام الباحث قد تمثل الطرح النظري الغولدماني وأدرك أبعاده المنهجية بوصف المنهج التكويني رؤية نقدية شاملة وليس مجرد تركيب أو تلفيق، وهذا ما اقتنعنا به. فالبنيوية (('تكوينية' أو 'توليدية' لا بد قبل كل شيء من التنويه بأن التكوين أو التوليد هذا لا يتضمن أي بعد زمني يعيد الشيء المدروس إلى تاريخ ولادته ونشأته. فالبعد الزمني في هذا الشأن ثانوي جدا... ويهدف هذا المصطلح، إن أخذ من منظور 'غولدمان'، إلى إقامة توازن بين العالم الخارجي (...) والعالم الداخلي (...) إن هذا التوازن يتبدل من مجتمع إلى آخر ومن حقبة زمنية إلى أخرى)) [2].

في هذا السياق التحليلي أشار الباحث 'جمال شحيد' [*] أن 'غولدمان' نفسه لم يكن راضيا على استعماله لمصطلح البنية لما يوحي به من جمود وثبات، وهو يريد من منهجه أن يكون 'ديناميكيا' متجددا وهذا ما لم يؤده مصطلح البنية. فقد ((كان يخشى (أي غولدمان) السكون والثبات والجمود الذي يمكن أن تعنيه هذه الكلمة، ولذا فإن 'غولدمان' يفكر في بنية ديناميكية متجددة دوما تلغي المعنى السلبي الذي كان يخشاه في البنية)) [3]. والباحث هنا يستند إلى نص لـ 'غولدمان' يرتكز على أحد الضوابط الأساسية في المنهج البنيوي التكويني يقول فيه إن ((دراسة مجموعة من الأفعال البشرية وفهمها يفترض أن ندرسها دائما من زاويتين

(1) جمال شحيد، البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان:9
(2) م. س: 77 / 78
(*) في دراسة له الموسومة: في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان' وقد تناول فيها دراسة تحليلية للبنيوية التكوينية من خلال المؤلفات النظرية لـ 'غولدمان' وقد قسمه قسمين، أطلق على الأول منه عنوان 'من الجزئيات إلى النظرة الشمولية' تناول فيه ستة فصول ست الأصول النظرية للمنهج. أما القسم الثاني فعنونه 'نصوص مختارة من أعماله' وكان دراسة تطبيقية لنصوص غولدمان النقدية ولمنهجه من خلال كتابه 'الإله الخفي'. وأهم ما في كتاب 'جمال شحيد' قائمة مفصلة وشاملة لمصادر الدراسة في اللغة الفرنسية، وفي اللغة العربية.
(3) م.س: 85

متكاملتين، تركيب البنية الذي يهدف إلى إيجاد بنية جديدة وتفكيك البنى القديمة التي تحققت في الماضي والتي كانت تصبو إليها المجموعة الاجتماعية نفسها قبل ذلك بقليل))[1].

هناك استعمال رابع للمصطلح ورد تحت اسم 'البنيوية الدينامية' وهو استعمال محدود جدا لم يعرف انتشارا في الأوساط النقدية العربية. ويبدو أن 'سمير حجازي' قد استوحى هذا المصطلح من دراسة 'جمال شحيد' وهو المصطلح الذي ترجمه عن 'غولدمان'[2]، ويقول عن هذا الاستعمال ((إن الترجمة لمصطلح 'Structuralisme Génétique' هو 'البنيوية الدينامية' وليس 'البنيوية التوليدية' كما هو شائع في نصوص النقد العربي، ذلك أن بعض الحواجز اللغوية التي تحول بين القارئ، وبين الوصول إلى الدلالة العامة للنص الذي يحتاج إلى البحث في دقة مفاهيمه المعرفية كيلا يقع القارئ في دائرة التخبط والتشتت))[3]. غير أن الباحث لم يكشف عن هذه الحواجز التي حالت بين القارئ والدلالة، كما أنه لم يبين المراجع التي استوحى منها المفهوم والمصطلح، ولا عن دلالته الحقيقية وعلاقتها بالرؤية العامة للفلسفة التكوينية. ومن المؤكد أن الناقد قد استفاد استفادة ملحوظة من دراسة 'جمال شحيد'، وغير مباشرة من دراسات وأبحاث 'لوسيان غولدمان' دون أن يشير إلى ذلك.

نخلص من هذا التحليل إلى أن الدراسات النقدية العربية التي اعتمدت البنيوية التكوينية بوصفها مقاربات نقدية حديثة لم تستقر عند مفهوم واحد لمصطلح 'Structuralisme Génétique' وبينت أن النقاد والباحثين العرب وظفوا أربعة مصطلحات، منها ما هو شائع في المقاربات النقدية كمصطلحي 'التكوين' و'التوليد' ومنها من لم يعرف استعمالا شائعا مثل مصطلحي 'التركيب' و'الدينامية'. ويبدو أن سبب هذه المفارقة يرجع في الأساس إلى التفاوت النسبي الذي عرفته قراءات النقاد والباحثين للأصول والمرجعيات الأساسية للبنوية التكوينية،الأمر الذي لم يمكن للبعض منهم من القبض على فكرة البذرة المكونة. ومن هنا يمكن اختزال مواقف النقاد إزاء استعمالهم للمصطلح التكويني في موقفين:

---

(1) Lucien Goldmann, Structuralisme Génétique en sociologie de la littérature, dans, Le structuralisme Génétique, l''œuvre et l''influence de Lucien Goldmann:27
((...Si la structure se définit par opposition au désordre, la structuration se définit moins par opposition que par complémentarité à la destructuration, ce qui nous donne une image plus exacte mais particulièrement difficile à développer.En effet, étudier et comprendre un ensemble de fais humains suppose toujours qu''on les étudie sous deux ongles complémentaire, en tant que processus de structuration orientés vers une structure nouvelle, et en tant que processus de déstructuration des anciennes structures déjà réalisées ou vers lesquelles tendait le même groupe social peu de temps auparavant)):27

(2) Voir, Lucien Goldmann, Structuralisme Génétique en Sociologie de la littérature, dans, le structuralisme Génétique, l ''œuvre et l''influence de Lucien Goldmann: 26-27

(3) سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة: 51

موقف: لم يراع في تصوره الخلفية الخفية المكونة للإبداع وبالتالي لم يتصور المنهج على أنه: (تكوين+ بنية)، إذ لم يحاول البحث عن بنيته و بذرته المكونة لأصول المنهج التكويني وتمثلوه على أنه نوع من الجمع والتركيب بين البنيوية الشكلية وبين المنهج الاجتماعي الجدلي، وإن كانت هذه قراءة من القراءات التكوينية العربية، إلا أنها تبقى بعيدة عن التصور النظري لأصول البنيوية التكوينية التي ترجع في أصولها الكبرى إلى فلسفتين: مثالية ووضعية، ومنهما تفرعت المناهج.

وقد نتج عن هذا الفهم المرتبك انحراف في قراءة وتطبيق المصطلحات وآليات المنهج البنيوي التكويني، مما أدى إلى قراءة 'مزدوجة' للعمل الإبداعي (شكلية واجتماعية)، لا قراءة وفق منهج ذي رؤية شمولية. ومن نتائج هذه القراءة تمثل البنيات العميقة الدالة على أنها انعكاس آلي للواقع، كما سنوضح في الجزئية الثانية وهذه رؤية نقدية لا تقبل بها البنيوية التكوينية التي تقول بتماثل البنيات. فالفصل بين الفهم والتفسير، أو بين المكون الباني وبنيته السطحية أدى إلى التلفيق المنهجي الذي قد لا يساعد على إقامة مبدأ 'التماثل' البنائي كما يقر بذلك أعلام المنهج البنيوي التكويني. وما يلاحظ أن الباحثين الذين يمثلون هذا الاتجاه لم يتمكنوا من تعميق قراءاتهم في المنهج، وفي أصوله ومرجعياته النظرية والتطبيقية.

أما الفريق الثاني: يمثله الباحثون الذين تمثلوا المصطلح 'البنيوية التكوينية' في أصوله ومرجعياته الفكرية والنقدية بغض النظر عن المصطلح المستعمل. وقد تمثل هذا الفريق مدلول المصطلح على أنه يتصل بجانبين، جانب الفهم وفيه تتم قراءة البنية العميقة الدالة والتعرف على مكوناتها الدلالية على أن تعبر عن رؤية المبدع للعالم، وهي رؤية الزمرة أو الجماعة التي ينتمي إليها المبدع. أما الجانب الثاني فيخص تفسير البنية، وهي المرحلة التي يتم فيها البحث عن الجينات 'الأصلية' للإبداع أي البحث عن مكوناته في الواقع الاجتماعي والتاريخي والثقافي... ومثل هذا التصور للمصطلح ومضمونه هو الذي دعا إلى قراءة البنيات عن طريق التماثل والتناظر لتحديد رؤية المبدع للعالم.

ثالثا: بين الانعكاس والتماثل:

أشرت في الجزئية السابقة إلى أن عدم استقرار الباحثين عند استعمال مصطلح واحد يضبط بدقة المفهوم 'البنيوية التكوينية'، ناتج عن غياب المساءلة عن الخلفية الخفية المكونة للإبداع مما أدى إلى عدم التوظيف الدقيق للمصطلح الذي يعكس فكرة التكوين، ومن هنا كان الإختلال في التصور العام للمنهج وجهازه المفاهيمي، ولأدواته الإجرائية الكفيلة بمقاربة موضوعية، الكاشفة عن المكون الباني للعمل

الإبداعي أو الفكري. وفي هذه الجزئية سنحاول الوقوف عند مصطلحي التماثل والانعكاس(*) باعتبارهما مصطلحين تأثر مفهومهما بالتصور السابق لمفهوم التكوين الذي تم استقراؤه في القراءات السابقة. وقبل مناقشة هذه المسألة المنهجية رأيت من الضروري أن أقف عند هذا الموضوع في أصوله النظرية لأتمكن من تقييم استعمالات مصطلحي التماثل والانعكاس في القراءات النقدية التي تبنت المشروع التكويني.

إن ما يميز البنيوية التكوينية عن النهج الاجتماعي استعمالها لمفهوم التماثل بدل مفهوم الانعكاس الآلي، أي التماثل بين الإبداع الأدبي والواقع الاجتماعي والتاريخي الذي يؤسس صفة التكوين للمنهج، وإن كان التماثل في أصله لا يخرج عن مفهوم الانعكاس.

إن التماثل(*) في المفهوم البنيوي التكويني ليس رديفا لمفهوم الانعكاس الآلي، ولا يعنيه على الإطلاق، ذلك أن الصلة بين العمل الإبداعي والواقع قائمة على أساس قانون جدلي، وهذا هو جوهر المنهج ف ((لن نقبل التعامل مع العمل الأدبي على أنه انعكاس للعالم الاجتماعي، وسنوضح بأن الصلة التي يقيمها العمل مع الواقع هي من قبيل القانون الجدلي، ومن قبيل جدلية على الإطلاق، ذلك أن الصلة بين العمل الإبداعي والواقع قائمة على أساس قانون جدلي، وهذا هو جوهر المنهج ف- ((لن نقبل التعامل مع

(*) نظرية الانعكاس Théorie du reflet: استندت هذه النظرية في تفسير الأدب نشأة وماهية ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية، التي ترى الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي، بل أن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي. وحاولت هذه النظرية أن تفسر وتعلل الظاهرة الأدبية باعتبارها جزءا من الظاهرة الثقافية عامة. وتذهب الفلسفة الواقعية المادية أن الواقع المادي (البناء التحتي) تولد وعيا محددا هذا الوعي يضم الثقافة والفلسفة والقوانين والدساتير والفكر والفن (البناء الفوقي). وترى هذه الفلسفة أن أي تغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي يؤدي إلى تغير في شكل الوعي أو مجمل البناء الفوقي. غير أن العلاقة بين البنائين علاقة جدلية. وكل تغير في علاقات الإنتاج يستتبع بالضرورة تغيرا في الرؤية لمفهوم المجتمع والإنسان واللغة والأدب... وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات والأساليب والأهداف، وهذا يعني أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي.

(*) التماثل Homologie: إن مفهوم التماثل أو التناظر من المفاهيم اللغوية التي جاءت بها البنيوية التكوينية من أجل إلقاء الضوء على الصلة الحتمية بين العمل الأدبي والبنية الدالة الكبرى، وهو ليس من وضع غولدمان وحده، فقد سبق أن تحدث في ذلك لوكاتش، وجان بياجي، فتوسع الأول في شرح الجانب الفلسفي لهذا المفهوم، في حين أن الثاني توسع في شرح الجانب الأنثروبولوجي. وتمكن غولدمان من الإمساك بالطابع الجدلي للتناظر الذي ينشأ على توافق الوعي الفردي مع الوعي الجمعي. وبهذه الطريقة فقط، يمكن للتناظر أن يقيم الدليل على ظهور الواقعية في النص الأدبي، تلك الواقعية التي تستند إلى العلاقة الحميمة بين النص والقيم التاريخية التي لا يمكن أن تتجلى فيه إلا عن طريق التناظر كما يستحيل تبنيها من غير هذه الطريقة في التحليل. وممن استخدم هذا المصطلح روسي لاندي Rossi Landi أحد السيميولوجيين، الذي استخدمه في وصف العلاقة بين الإنتاج اللغوي والإنتاج المادي، وهو مدين لغولدمان في استخدامه لهذا المفهوم. ويبقى المصطلح يثير مشكلة العلاقة بين الوعي الجمعي لطبقة أو أكثر من طبقات المجتمع مع البناء التخيلي للعمل الأدبي.

العمل الأدبي على أنه انعكاس للعالم الاجتماعي، وسنوضح بأن الصلة التي يقيمها العمل مع الواقع هي من قبيل القانون الجدلي، ومن قبيل جدلية تلعب فيها دورها الحرية الإبداعية))(1).

أكد ل. غولدمان على هذا المبدأ في أبحاثه السوسيولوجية والنقدية، وبين أن العلاقة بين الأعمال الإبداعية والواقع الاجتماعي التاريخي تقوم على أساس التماثل، و((أن هذه الإبداعات يمكن أن تنال بسهولة أكثر كدراسة بنيوية من الحقيقة التاريخية التي تربط بينها، والتي تعد - أي الإبداعات - جزءا منها. وأعني أيضا، أن تظهير علاقة هذه الإبداعات الثقافية مع بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية يشكل بمجرد تكونها، مؤشرات ثمينة تخص العناصر البنائية لهذه الحقائق))(2).

وقد أشاد جاك دوبوا بصرامة منهج غولدمان ودقته، حينما أشار إلى فكرة مركزية فحواها أن العمل الإبداعي يتماثل مع الفئات الاجتماعية، وأن مهمة عالم اجتماع الأدب تنهض أساسا للبحث عن طبيعة هذا التماثل أي البحث عن الفئات الاجتماعية الحقيقية المبدعة، وسيمكن هذا البعد الباحث، لاحقا، من تحديد رؤية العالم للجماعة المبدعة والتي صاغها المبدع (الفرد) بالنيابة عنها، هذه هي الحقيقة التي يتأسس عليها منهج غولدمان. إنه أفضل استحقاق له كما يقول جاك دوبوا ((هو بدون شك أنه بلور منهجا دقيقا، وهو المنهج الذي تتصدره مقولات كبرى كمقولة الكلية ومقولة البنية الدلالية المأخوذتان من استطيقا جورج لوكاتش G. Lukacs. والفكرة الأساسية في البنيوية التكوينية تقتضي بأن تكون الفئات الاجتماعية المبدعة الحقيقية للإبداع، وعالم اجتماع الأدب ينطلق إذن للبحث عن تماثل البنية بين أيديولوجية الفئة الاجتماعية، فكر العمل الأدبي، ويستعمل غولدمان لهذه الغاية مفهوم رؤية العالم))(3).

ولتبرير مشروعية التماثل يؤكد يون بسكادي Ion Pascadi فرضية هامة تبنتها البنيوية التكوينية وهي أن الأعمال الإبداعية من إنتاج المجموعات الاجتماعية وليس الأفراد، إن هذا المنظور لرؤية الإبداع هو الذي حدا بالبنيوية التكوينية أن تخص مفهوم التماثل الذي قدم من أجله يون بسكادي التدقيقات التالي:

1- ((ليست...البنيات الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، ولا تتعلق بالمستوى المفهومي، أو المضموني، أو النوايا الشعورية، ولا تتعلق بأيديولوجيا المبدع، بل تتعلق بما يحس))(4).

(1) جاك دوبوا، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة قمري بشير، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 72

(2) L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines: 85

(3) جاك دوبوا، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة قمري بشير، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 75

(4) يون بسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سبيلا، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 45

2- ((إن "التناظر" بين بنية وعي المجموعة الاجتماعية وبنية عالم النتاج ليس تناظرا في منتهى الصرامة، إذ يمكن أن يكون أحيانا مجرد علاقة غير دالة))[1].

3- ((إن البنيات الذهنية... هي بنيات تمثل عمليات غير واعية يمكن مقارنتها، في معنى من المعاني، بالبنيات العضلية والعصبية التي تحدد السمة الخاصة لحركاتنا وإشاراتنا))[2].

ويذهب "سامي نايرSami Nair" أن الفكرة الأساسية المؤسسة، عند غولدمان، لتماثل البنية كانت بالدرجة الأولى محددة على مستوى الشكل باعتباره تعبيرا مجسدا (بكسر السين) لمضمون البنية الدالة[3]. والفكرة نفسها كما يرى "سامي نايز" لها أصول ومرجعيات في الفكر الفلسفي "الهيجلي"، ومن أطروحة هذا الأخير صاغ "غولدمان" مقولة التناظر البنائي "Homologie des structures". فـ ((مهمة الفن تتمثل في جعل الفكرة قابلة لتأملنا في صيغة محسوسة... وإن هذا التماثل يستمد قيمته وشرعيته من تراسل الفكرة وشكلها... مما يجعل الإتحاد قائم بين الفكرة والشكل))[4].

يميز ل. غولدمان "بدقة الفرق الذي يفصل بين سوسيولوجيا المضامين والسوسيولوجيا الأدبية (البنائية)، فالأولى ترى العمل الإبداعي على أنه "انعكاس" للحياة المادية، و((بهذا المنظور يصبح شكلا (أي الإبداع) أيديولوجيا يعود بطريقة تبسيطية إلى الأيديولوجيا. فالموضوع الأدبي وشكله ما هو إلا انعكاس أيديولوجي للموقع الطبقي للكاتب))[5].

استبعد "غولدمان" مفهوم "الانعكاس" عن السوسيولوجيا البنائية، وأكد أن سوسيولوجيا المضامين ترى في العمل انعكاسا للوعي الجماعي، والثانية (أي البنائية) ترى في العمل على أنه واحد من العناصر المشكلة والأكثر أهمية من ذلك، يسمح لأعضاء الزمرة بتكوين وعي فيما يفكرون، ويحسون ويفعلون دون أن يعرفوا دلالة ذلك ومن هنا نفهم لماذا تصبح سوسيولوجيا المضامين أكثر فعالية عند ما تدرس أعمالا متوسطة ذات مستوى متوسط، خلافا لسوسيولوجيا الأدبية البنائية التكوينية التي تبرز أكثر إجرائية عند دراستها لروائع أدبية عالمية[6].

(1) يون بسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان: 45
(2) م. س: 45
(3) Sami Nair, Forme et Sujet dans la création culturelle. dans le structuralisme Génétique, l"œuvre et l"influence de Lucien Goldmann: 44
(4) Hegel, Esthétique, Sami Nair, Forme et sujet dans la création culturelle, dans le structuralisme Génétique, L"œuvre et l" influence de Lucien Goldmann: 45
(5) عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 92-93
(6) Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman: 347

ولو تعمقنا جيدا في مفهوم "التماثل" كما وعاه "غولدمان" لوجدنا له مرجعية في فلسفة "أرسطو" وبالضبط في مفهوم "المحاكاة" الذي يعد الأصل الذي يرد الفنون إلى نشأتها. ((ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة))[1]. ويرفض "بول ريكور" أن تكون المحاكاة مجرد نقل أو نسخ حرفي للواقع أو للطبيعة، بل تتجاوز سطح الأشياء إلى عمقها لتشكل عالما رؤياويا أي عالما فنيا، وفي هذا الصدد يقول: ((إذا تمادينا في ترجمة "ميمزيس Mimésis" بمحاكاة توجب علينا أن نفهم من ذلك كل ما يخالف واقعا موجودا مسبقا والحديث عن تقليد خلاق. وأما إذا ترجمنا اللفظة بـ"تمثيل" تعين علينا الا نعني بذلك نوعا من الحضور المزدوج على نحو ما ننتظره من المحاكاة "الأفلاطونية" وإنما قطيعة تشرع فضاء الخيال. فصانع الكلمات لا ينتج أشياء و إنما أشباه أشياء. إنه يخترع ما يشبه. وبهذا المعنى يكون المصطلح الأرسطي راية لهذا الإنفصال الذي يؤسس أدبية الأثر بحسب العبارة المستخدمة عندنا اليوم))[2].

إن مفهوم "التماثل" كما ورد عند "غولدمان" يتماهى ومفهوم المحاكاة كما جاء عند "أرسطو"، ((ولم يشأ "غولدمان" أن يعود بالعمل الأدبي إلى فكرة المحاكاة من خلال حديثه على مفهوم "التناظر"))[3]. ومن هنا فإن مفهوم المحاكاة في نظر "أرسطو" لا يعني التطابق الحرفي بين الإبداع الأدبي وبين الحقائق التاريخية والإجتماعية، إنما يعني ماهو عام أو كوني، ما يمكن أن يقع وليس الذي وقع. يقول: "أرسطو" في سياق حديثه عن الصراع المفتعل بين الشعر والفلسفة ((وظاهر مما قيل أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه ما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن مايرويانه منظوم أو منثور (...) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه. و من هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات))...[4].

يكشف "جون ميشال بالمي" - في دراسة له خصها للفكر البنائي الغولدماني - عن أربعة ضوابط إجرائية للمنهج البنيوي التكويني أعرضها اثنين منها مختصرة نظرا لأهميتهما على النحو الآتي:

أ- إن العمل الإبداعي ليس مجرد انعكاس بسيط لوعي جماعي... لكنه بلوغ مستوى متقدم من الانسجام خاص بوعي جماعة أو أخرى.

(1) فن الشعر، ترجمة، ع. بدوي: 12
(2) PAUL RICOEUR Temps et Récit: 783 نقلا عن م. س: 63
(3) جون هال، وليام بوبلوور، وليانزشوبان، مقالات ضد البنيوية، ترجمة إبراهيم خليل:48
(4) أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة، عبد الحمن بدوي: 103

2- إن العلاقة بين الفكر الجماعي والإبداعات الفردية الكبرى أدبية، فلسفية، أو دينية لا تكمن في مس
المضمون، ولكنها في انسجام متقدم في تناظر بنائي الذي تتجسد من خلاله المضامين الخيالية الت
تتميز عن الوعي الجماعي[1].

إن التماثل البنائي homologie des structures بوصفه آلية إجرائية تسمح بتأسيس مبدأ التكوين بين البنى الذهنية الخارجة عن النص، وبين بنى النص نفسه ومن هنا تخرج البنية من طور الفهم إلى طور التفسير، وهذا ما لم يسعف نظرية الانعكاس (الآلي) أن تحققه في سوسيولوجيا المضامين. ((فالعلاقة بين بنية الوعي لزمرة اجتماعية وبين الكون الإبداعي تشكل في أحسن الأحوال تناظرا Homologie أكثر أو أقل صرامة أو علاقة بسيطة دالة))[2]، معنى هذا أن التماثل أو التناظر يبقى هو المعيار الوجيه الذي يمكن الناقد - في ضوء المنهج البنيوي التكويني - من تثمين العلاقة القائمة بين الزمرة الإجتماعية، بما في ذلك البنية الذهنية، أو المكون الباني، علاقة قد تقوى أو تضعف لكنها تبقى علاقة يحكمها التماثل البنائي فيعطيها مفهومها ودلالتها. ومن هنا يتبادر إلى الذهن السؤال الأساسي التالي: كيف تعاملت المقاربات النقدية العربية مع مفهوم التماثل؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى استقراء المفهوم على مستويين: نظري وتطبيقي.

على المستوى الأول: فإن الدراسات النقدية التي تناولت المفهوم (التماثل) تحسب قليلة، ويمكن حصرها في دراستين اثنتين، الأولى لـجمال شحيد المعنونة في البنيوية التركيبية والثانية فهي لـلحميداني حميد النقد الروائي والأيديولوجيا.

وظف الباحث جمال شحيد مصطلح التناظر كرديف للتماثل في سياقات متعددة، منها سياق البنية الدلالية[3] أي البنية العميقة الدالة، واعتبره مرتكزا إجرائيا أساسيا في المنهج التكويني، فعبره يتحقق البعد التكويني بين مختلف البنى ((فالمهم.. أن تتناظر بنية العالم الخيالي الذي ترسمه هذه القصة أو الرواية الخرافية مع البنية الذهنية لهذه المجموعة البشرية))[4].

إن تصور الناقد لمفهوم التناظر (التماثل)، يستند أساسا على تصور غولدمان الذي استوحاه من أبحاثه ودراساته المشار إليها في ثنايا البحث. فالتماثل بوصفه مفهوما إجرائيا لا تكمن أهميته في تحقيق البعد

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann Vivant, dans Esthétique et marxisme, 136, Ed, 10/18
(2) Ibid. 0/18
(3) جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان: 80
(4) م. س: 83

التكويني للمنهج فحسب، إنما يخلص الباحث الأدبي ((من مقولة التأثير والتأثر التي انتشرت في النقد الأدبي الفرنسي التقليدي على يد ممثلي الأدب المقارن... ذلك أن التأثير والتأثر لا يؤديان إلى النتيجة الإيجابية))[1].

أما الباحث المغربي لحمداني حميد فقد تعرض لمفهومي الانعكاس والتماثل مركزا على النتائج التي توصل إليها لوكاتش في كتابه (بلزاك والواقعية الفرنسية) حيث أبان عن الغموض والإبهام لنظرية الانعكاس الآلي باعتبار نتائجها في حاجة أكيدة إلى مراجعة، ((ولهذا السبب فإن لوكاتش كان من أوائل من نبهوا بشكل واضح إلى ضرورة احتياط الناقد من الوقوع في الخطأ الفادح الذي ينشأ عن النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين، اعتمادا على انتماءاتهم الاجتماعية، أو اعتمادا على معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر))[2].

إن نظرية الانعكاس فقدت هيبتها وهيمنتها في الساحة النقدية الغربية في القرن الماضي، وثبت أن اعتمادها على تفسير الإبداع لم يعد له ذلك الدور الريادي الذي كانت تحتله في المنهج الاجتماعي الجدلي. وقد أكد بليخانوف على هذا المنظور الجديد فقال: ((إن القول بأن الفن وكذلك الأدب انعكاس للحياة، لا يعدو الإفصاح عن فكرة هي على صحتها في غاية الإبهام))[3].

ومن غير أدنى شك فإن الهزة العنيفة التي عرفتها نظرية الانعكاس الآلي، أدت إلى بروز كثير من المفاهيم والمصطلحات أخذت على عاتقها المشروع الجديد لتفسير الإبداع، لأنه لا يمكن الاعتماد على أدوات إجرائية لتأويل الأعمال الإبداعية، ثبت عدم جدواها. ((إن إدراك التفاوت الذي يحدث أحيانا بين أيديولوجيا الكاتب ورؤيته الإبداعية، يؤكد أن لوكاتش قد أخذ في وضع النقد الجدلي على الطريق الاجتماعي. وهذا يعني أنه بدأ يميز بشكل لا جدال فيه بين طبيعة الإبداع -... - وبين التصريحات الإيديولوجية التي يعلن عنها الكاتب في صحوته اليومية))[4].

وهكذا ومع الصياغة التامة للمنظومة المفاهيمية للمنهج البنيوي التكويني عند غولدمان الذي كان له الفصل في إعادة تنظيم أفكار لوكاتش. فتجاوز المنهج الجدلي حينما أشار أن ((النص الروائي لا يطابق الواقع، ولكنه فقط يمكن أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري))[5].

وكما سبقت الإشارة في الجزئية السابقة فإن عدم استقرار الباحثين العرب عند مفهوم دقيق للمنهج التكويني كان له تأثيره السلبي على التصور العام للمقاربة العربية، وعلى مفاهيمه وأدواته الإجرائية

(1) جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان: 83
(2) لحمداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا، 62-63
(3) بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، نقلا، لحميداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا: 63
(4) م. س: 63
(5) Lucien Goldmann, Pour une Sociologie du roman: 41-42

الكفيلة بمقاربة وجيهة تنظر إلى العمل الإبداعي من رؤية شمولية. ومن هذا المنطلق فقد استخلصت أن الدراسات النقدية العربية اتخذت مجالين إزاء تعاملها مع مفهوم 'التماثل'، وهما مرتبطان أساسا بالتصورات المتباينة لمفهوم التكوين الذي طرحناه في الجزئية السابقة.

احتفظ أصحاب المجال الأول بمفهوم 'الانعكاس' الآلي، ويمثل هذا المجال عدد من الباحثين والنقاد العرب أذكر منهم 'محمد بنيس' و'يمنى العيد' و'مدحت الجيار'. فبالنسبة لمحمد بنيس' فقد بين في مقدمته المنهجية على هيمنة المنظور الاجتماعي الجدلي على تصوره المنهجي بدل المنظور البنيوي التكويني الذي صرح بتبنيه، وتمظهر ذلك على مستوى المبادئ والمفاهيم، والأدوات الإجرائية. وهذه ملاحظة يمكن معاينتها بسهولة كبيرة في بيانه المنهجي، وأكد عليها 'محمد خرماش' في قوله: ((والذي يبدو أن بنيس في فهمه للبنيوية التكوينية مازال متأثرا بمفاهيم الواقعية الجدلية وهو لذلك يعد تعامل الشعراء مع الواقع مسؤولية بعدية واعية... وهذا –...– سقوط مرة أخرى في سوسيولوجيا المضمون، وفي المقايسة بين الفن والمجتمع من حيث المحتوى الفكري أو الأيديولوجي)) (1).

إن تعلق 'محمد بنيس' بمفاهيم الواقعية، أمر حدا به إلى تجنب استعمال المصطلحات الأساسية والإجرائية للمنهج البنيوي التكويني، ومنها مفهوم 'التماثل' الذي لا ينص عليه صراحة، إذ استبدله بمفهوم 'الانعكاس' حين أشار إلى العلاقة بين عالم الإبداع وا الواقع فقال: ((تتجسد هوية المتالية الأولى في السقوط، وهو متعدد الأساليب وا المجالاتا، وليس التركيز على السقوط في هذه المتالية للمتن الشعري المعاصر في المغرب ككل إلا انعكاسا للقراءة الخاصة التي قام بها الشعراء لواقعهم الذاتي وواقعهم الموضوعي)) (2).

إن هذه الشهادة لا تترك مجالا للتردد أو التشكيك في كون الباحث 'محمد بنيس' لم يلتزم باستعمال المفاهيم الإجرائية للبنيوية التكوينية، وهذا أمر يمكن ربطه بمفهوم 'التكوين Genèse' الذي لا يتحقق إلا بـ 'التماثل'. وقد حاول 'محمد بنيس' تبرير استعماله المصطلح حينما قال: ((فإن استعارة مصطلح من المصطلحات لا يترتب عنه بالضرورة التقيد بمدلوله عند استعماله الأول، كما لا يستوجب الاعتماد على التحليل من خلال المصطلح، بقدر ما يتعين التنبه إلى المدلول الذي يحمله الباحث)) (3). غير أن هذا التبرير لا يعدو أن يكون ترخيصا أو تبريرا دون إقناع القارئ، وكان من الأولى أن يقوم الباحث بتحديد مفهوم لمصطلح 'الانعكاس' حيث يخرجه من مدلوله الشائع وهو الانعكاس الحرفي الذي يفرغه من مدلول العلاقة التناظرية والتماثلية التي يتحقق بها بعد التكوين.

(1) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، العدد 3 / 4 المجلد 9، فبراير 1991:
(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 215
(3) م. س: 207

ويؤكد الباحث من جديد على العلاقة بين العالم الشعري والعالم الواقعي من منظور نظرية 'الانعكاس' دون أن ينص على التماثل البنائي. إن ((اتباع هذا المنهج (أي البنيوي التكويني) هو الاستعانة بالدراسة الاجتماعية بمفهومها التاريخي، في فك البنية الداخلية للمتن، إننا عندما نتعرض للعلاقة الموجودة بين العالم الشعري والعالم الواقعي نكون في مواجهة الواقع الاجتماعي، وبالتالي في مواجهة الدراسة الاجتماعية)) (1).

إن هذا النص شهادة أخرى تضاف إلى الشهادات السابقة، التي تؤكد على استبدال مفهوم 'التماثل' بوصفه مفهوما إجرائيا في المنهج التكويني، بمصطلح آخر وهو 'الانعكاس' الآلي من خلال الإشارة إلى العلاقة بين العالم الشعري والعالم الواقعي التي ((لا ينص على تماثليتها البنائية، وإنما يعطيها – بالأحرى – بعدا انعكاسيا)) (2).

أما الناقدة اللبنانية 'يمنى العيد' فقد صرحت بالعمل ((انطلاقا من التيار (وهي تعني البنيوية التكوينية) في خطوطه العريضة، استنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية، التي يتميز بها الأدب)) (3). إلا أنها لم تبين موقفها في تعاملها مع البنيوية التكوينية على مستوى المفاهيم والأدوات الإجرائية، وتركن الأمر مبهما.

إن هذا التذبذب في التعامل مع المنهجين التكويني والماركسي أوصل الباحثة إلى الاتكاء على مفاهيم الواقعية الجدلية التي لم تتمكن من التخلص من تأثيرها ومنها مفهوم 'الانعكاس'، وإن كانت قد أرادت التوازن بين الفهم والتفسير، فـ ((ليس النص داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه و'الخارج' هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا... بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا، في الوقت نفسه، النظر في حضور 'الخارج' في هذه العلاقات في النص)) (4). ثم تساءل الباحثة عن معنى 'الخارج'. ((هل هو الأحداث أم الوقائع المادية؟ هل هو النصوص المرئية المعاشة والمقروءة بهذا الشكل أو ذاك، بالعين و الجلد والأذن، بنبض الدم والجسد؟ إنه كل هذا وأكثر منه)) (5).

ويبدو أن الباحثة لم تتخلص هي الأخرى من تأثير المنهج الجدلي في توجهها المنهجي، إذ مازالت ترى إلى العلاقة بين الابداع والواقع على أنها علاقة تتم عبر مبدأ 'الانعكاس' وأن قول الباحثة 'يمنى العيد' (ليس النص داخلا معزولا عن خارج هم مرجعه) إشارة صريحة لمفهوم 'الانعكاس' الآلي وإن لم تصرح به

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 335
(2) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، فصول، العدد 3 / 4، م9، فبراير 1991: 126
(3) يمنى العيد، في معرفة النص: 12
(4) م. س: 12
(5) م. س: 12-13

حرفيا، غير أن دراستها لا تخلو من قرائن تدل على توجه الباحثة نحو مفهوم الانعكاس الآلي ومن ذلك قولها: ((من هذه الذاكرة، من هذا العالم كمتخيل يأتي الكاتب إلى الكتابة والذاكرة، التي هي ذاكرة الفرد هي ذاكرة الواقع المادي الاجتماعي فيه، إنها نهوض هذا الواقع إلى مستوى عالمه في الذاكرة، إنها تخيله و متخيله))[1].

يؤكد السياق السابق (هي ذاكرة الواقع المادي والاجتماعي فيه) عن تصور الباحثة للعلاقة بين النص والواقع، من الداخل والخارج كما تسميها على أنها علاقة لا تخرج عن مفهوم الانعكاس الآلي وفي هذا خروج عن مفهوم الإنعكاس التناظري الذي يجسد رؤية المبدع للعالم، خروج تؤكده يمنى العيد في قولها ((يضاء العمل الأدبي حين نرى إلى مرجعه فيه))[2].

وواضح مما سبق أن النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه لم يتمثلوا – في تقديرنا – مفهوم التماثل بوصفه مصطلحا نقديا يشكل أحد المفاهيم الأساسية للمنظومة المنهجية البنائية التكوينية. ومما لاشك فيه أن عدم تمثل النقاد العرب لمفهوم التماثل مرتبط أساسا بعدم تمثلهم لمفهوم التكوين أيضا، كما أشرت في المبحث السابق. ويمكن تفسير هذا الأمر بالقراءة السطحية في الأصول النظرية للبنيوية التكوينية. ودليلنا في ذلك قلة غياب تواصل الباحثين،إن لم نقل كلية – الذين تشملهم المدونة المستهدفة في هذا البحث – مع المصادر والمراجع الأجنبية الأساسية المتصلة بالبنيوية، الأمر الذي لم يسعف الكثير منهم بصياغة فكرة دقيقة وشاملة عن روح المنهج التكويني ومصطلحاته ومفاهيمه وأدواته الإجرائية. ومن هنا كانت الفجوة بين التنظير والإنجاز، وجاء تصور النقاد لمفهوم التماثل مطابقا لمفهوم الانعكاس الآلي، لأن الرؤية إلى المنهج كانت رؤية إلى أداة، ولم تكن رؤية إلى منظومة المعارف والمفاهيم. وعلى هذا الأساس عرفت قراءتهم شيئا من التكلف والتلفيق.

أما الاتجاه الثاني فيمثله النقاد الذين كانوا أوفياء لروح المنهج الغولدماني، وعملوا على توظيف المصطلحات والمفاهيم النقدية توظيفا صارما يراعي المبادئ الأساسية للمنهج التكويني. ومنها مفهوم التماثل كما استعمل في الخطاب النقدي الغربي الذي تبنى المنهج البنيوي التكويني.

يعد الباحث التونسي الطاهر لبيب جديدي من أبرز الباحثين العرب الذين عملوا على استعمال مفهوم التماثل بصرامة دقيقة لإدراكه أهمية المفهوم ووظيفته الإجرائية في إقامة العلاقة بين المكون الباني للظاهرة العذرية، وبين تمظهراتها الشعرية، وهذا ما يمكن تلمسه في فصول الدراسة التي تشملها المدونة. وذهب الطاهر لبيب أبعد من ذلك حين أكد على أهمية مفهوم التماثل بالنسبة للدراسة التي أنجزها، فقد بين في أكثر من موقف أن العلاقة بين الكون الأدبي والعالم الواقعي لا تقوم على الانعكاس، مما ينم عن قراءة واعية في المنهج التكويني وفي مفاهيمه على وجه الخصوص. فلا يتحقق بعد التكوين بين عالم الإبداع والعالم الواقعي إلا من خلال التماثل الذي يكشف بدوره عن رؤية الإبداع إلى العالم، ((فهناك نقطة رئيسية... لا بد من إشارتها الآن

(1) يمنى العيد، في معرفة النص: 13

(2) م. س: 14

وهي: العلاقة الموجودة بين الكون الأدبي والكون الواقعي؟ إن أول ما ينبغي علينا القيام به هنا هو استبعاد مفهوم الانعكاس من كل إجابة على هذا السؤال الذي ما يزال موضع نقاش بين علماء اجتماع الأدب))...[1].

إن المستقرئ لقراءة الطاهر لبيب يمكنه أن يعاين مقاربته عن كثب الباحث الذي أقامها على التماثل بوصفه أداة إجرائية تيسر تجسيد الأهداف المنهجية المتمثلة أساسا في البحث عن الرؤية المأساوية للزمرة العذرية، التي تأسست من الحرمان الاجتماعي الذي عانه الشعراء العذريون، وأخرجوه إخراجا تماثليا في الحرمان من المرأة. فالتماثل في هذه القراءة قائم على المقارنة والمناظرة، وليس على الانعكاس الآلي. وقد ساعدت آلية التماثل والتناظر على تجسيد تيمة الحرمان المشتركة بين الواقع الحرفي المتمثل في الحرمان الاجتماعي والواقع الفني المجسد لحرمان الشاعر من المرأة، المتمثل في حرمان الشاعر العذري من المرأة. وقد لمح الباحث إلى أن مسألة التماثل هذه تنسحب على كل الأجناس الأدبية، فهي تماثل بنائيا مع العالم الواقعي أي مع تجربة زمرة ما. ((والواقع أن كل الأجناس الأدبية، بما فيها الأكثر واقعية، تفضي إلى كون خيالي ينبغي البحث لا عن تطابقه مع التجريبي بل عن تماثله البنيوي معه، والحال أن القائل بالتماثل، يقول كذلك بوجود المسافة والموقع، ومن ثم، بوجود امكانية للمقارنة))[2]. وحينما يستبعد الباحث مفهوم الانعكاس الآلي أو كما سماه التطابقي إنما يستبعده عن وعي كامل بمحتواه وفي إطار منظومته، مدركا أبعاده، وبما يترتب عنه من آثار سلبية تجعل العمل الإبداعي حقلا من المعلومات التاريخية، وبالتالي ربط كل تفسير بالتاريخ، وهذا ما يؤكده النص التالي ((وقد نجم عن مفهوم الانعكاس هذا عيبان كبيران، أولهما الاهتمامات المفرطة بأن نستخرج من العمل معلومات تاريخية محضة (...)، وثانيهما الميل إلى تفسير كل شيء بعامل تاريخي مهيمن))[3].

إن هذا التصور لمفهوم التماثل عند الطاهر لبيب يكشف عن قراءة واعية لأصول المنهج البنيوي التكويني في مصادره ومراجعه الأصلية. وقد تميزت قائمة المراجع المثبة في هذه الدراسة بثرائها وتنوعها وتطابقها مع روح المنهج. ويبقى الباحث الطاهر لبيب في طليعة الباحثين العرب الذين خصوا البنيوية التكوينية قراءة وافية في مظانها الأصلية، ومن هنا استطاع أن يحدد تصورا دقيقا لقراءته للظاهرة العذرية الأمر الذي مكنه من أن ينجز مقاربة للظاهرة الشعرية وفق المبدأ التكويني، وقد تحقق له ذلك بمرونة تامة،إذ كيف آليات منهجه حسب طبيعة الإبداع، وبمساءلة جنس الشعر، وهو من الأجناس الأدبية العصية على المنهج البنيوي التكويني.

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا)، ترجمة مصطفى المناوي: 34

(2) م. س: 34

(3) م. س: 34

أما حمداني حميد فكشف عن تصوره لمفهوم التماثل حين كان بصدد تحديد المنطلقات الأساسية لمقاربته وهي: ((أن الأدب (...) له وظيفة ضمن البناء الفكري داخل أي مجتمع وأنه (أي الأدب) ليس انعكاسا بسيطا ومباشرا لصورة الواقع الاجتماعي، وأن فهم المضمون الاجتماعي في الأعمال الفنية الروائية لا ينحصر في التقاط بعض جوانبها التي تعكس الواقع الاجتماعي إنما (في) التوصل إلى رؤية المبدع الخاصة))[1].

ويلاحظ أن الناقد حمداني حميد يستبعد مفهوم الانعكاس الآلي لأنه لا يساعد على تحديد رؤية المبدع للعالم أو المكون الباني، وقد ثبت ذلك في المقاربات النقدية التي حايثت الإبداع من منظور اجتماعي جدلي. ويؤكد حمداني حميد في مدخله المنهجي على موقفه الواضح من هذه القضية فيقول: إن ((... مضمونه (أي العمل الأدبي) السطحي ليس مطابقا بالضرورة لمضمون فكر الجماعة التي يعبر عنها ولكنه يتخذ صياغة تبدو متفردة ومتميزة عما يجري في الواقع))[2].

يخرج الباحث مفهوم الانعكاس الآلي عن خطته المنهجية حينما ينفي مطابقة الإبداع للواقع مطابقة آلية، وينقد المنهج الجدلي لأنه يربط بشكل ميكانيكي الإبداع بانتمائه الاجتماعي. وفي هذا السياق يميز حمداني حميد بين علاقة الإبداع بالواقع من خلال رؤية غولدمان وباختين فيقول: (((ربط (غولدمان) هذه البنية (العميقة الدالة) ببنية أوسع مناظرة لها، يلتمس وجودها في الحقل الثقافي أو الإيديولوجي. أما باختين فلا يفصل بين الأدب والحقول الثقافية والأيديولوجية. إذ يعتبر هذه الحقول كائنة في الإبداع ذاته وملتحمة (هكذا) بالمظهر اللساني فيه. لذلك فلا حاجة إلى إقامة مقارنة أو تناظر بين البنية الأدبية والبنية الأيديولوجية أو الثقافية، وما دامت هذه كائنة في النص))[3].

وكما هو واضح فإن موقف باختين يعارض فرضية غولدمان التي تفصل القيم الفكرية عن الواقع لكنها تبقى متماثلة معها ((لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي))[4]. ويؤكد على المظهر اللساني للأدب الذي هو في نفس الوقت مظهر اجتماعي، أي أن هذا المظهر لا يعكس الواقع، إنما يجسده، ذلك أن باختين يؤمن إيمانا قويا أن ((كل ما هو أيديولوجي يملك مرجعا، ويحيلنا علي شيء ما له موقع خارج عن موقعه، وبعبارة أخرى، فكل ما هو أيديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل))[5].

ويبقى رأي باختين في حدود الافتراض، ولا يتعدى الفكر الماركسي لأنه يربط الأدب والفكر بالأديولوجيا، بل الأدب هو نتاج من نتائجها، وفي هذا نفي لعلاقة الأدب بالبنية الاجتماعية وإدخاله في نطاق

---

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 9-10

(2) م. س: 12

(3) لحمداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا: 48

(4) لوسيان غولدمان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة، محمد برادة، ضمن، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 13

(5) Mikhaël Bakhtine, Marxisme et philosophie du langage, ed, Minuit: 25

التقويم السياسي. وأساس هذا التناقض هو اختلاف تصور النقاد لمفهوم الأدب، الذي وجه دراساتهم و أبحاثهم.

وعلى مستوى المنجز النقدي تجلى التماثل البنائي عند لحمداني حميد في تحديده للعلاقة بين البنية العميقة الدالة للروايات التي استهدفها التجريب، وبين الواقع ليصل في الأخير إلى تحديد رؤى الكتاب، مما يؤكد وفاء الباحث لمنطلقاته المنهجية التي رآها صالحة لدراسة الموضوع. ففي رواية سبعة أبواب ماثل الباحث بين البنية العميقة الدالة وبين ما حدده في المدخل السوسيولوجي، وهذا سقوط غير واع في فخ نظرية الانعكاس الآلي لأنه حاول أن يثبت أن رؤية الروائيين (المصالحة مع الواقع / موقف الانتقاد للمجتمع) تعكس الواقع السوسيولوجي المشار إليه في المدخل.

ورغم هذه المحاولات الواعدة التي تشير إلى تمثل هؤلاء النقاد لمفهوم التماثل إلا أنهم لم يتفقوا على استعمال مصطلح واحد، فمن التماثل إلى التناظر والتكافؤ[1] التطابق[2] مما يعطي الانطباع أن المفهوم خضع للترجمة الآلية السطحية، التي لم تراع مضمونه ومحتواه المنهجي الفكري. وقد استعمل لحمداني حميد مفهوم التناظر رديفا لمفهوم التماثل.

وقد نجد في المقاربة الواحدة تناوب مصطلحين على مفهوم واحد، فعلى سبيل المثال فإن الباحث لحمداني في دراسته[3] استعمل مرة مصطلح التناظر[4]، ومرة أخرى مصطلح التماثل حين يقول: ((يأتي مفهوم التماثل في البنيات بين الإنتاجات على اختلافها، وبينها وبين بنيات الواقع الاجتماعي والتاريخي))[5].

ويعود مرة ثانية ليستخدم مصطلح التناظر مما يؤكد على التذبذب الذي وقع فيه الباحث في مسألة استعمال المصطلحات، واستبعد أن يكون التناظر مرادفا للتطابق، فـ البنيوية التكوينية تقوم على تجاوز البحث عن المضمون الاجتماعي المباشر... وعلى تحقيق الاستقلالية الفكرية والجمالية... وذلك العالم التخيلي مناظرا من حيث البناء لعالم الواقع وليس مطابقا له))[6].

يلتقي الباحث اللبناني رفيق رضا صيداوي مع الطاهر لبيب جديدي في هذا التصور الخاص لمفهوم التماثل، فقد أبان رفيق الصيداوي في المقدمة المنهجية عن استعماله لمفهوم التناظر. وتبين ممارسته الإجرائية عن تمثله لهذا المفهوم وفق المنظور النقدي الغربي الذي تبنى المنهج البنيوي التكويني، حيث أقام التماثل بين البنى

---

(1) انظر، سامي سويدان، في النص الشعري العربي، مقاربة منهجية

(2) م. س

(3) راجع، لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية

(4) م. س: 124

(5) م. س: 129

(6) م.س: 130

العميقة الإبداعية والبنى الذهنية مما يؤكد وفاءه لأصول النظرية البنيوية التكوينية بوصفها جهازا مفاهيميا متكاملا. ومما يشير إلى ذلك قوله: ((... أن الطابع الجماعي لعملية الإبداع الأدبي هو نتاج التناظر القائم بين عوامل العمل الأدبي و بين البنى الذهنية لبعض المجموعات المجتمعية)) (1).

وعلى مستوى الممارسة، فقد أضحى مبدأ التماثل هو الأداة المهيمنة في مقاربة رفيق رضا صيداوي للروايات التي جسدت الرؤية إلى العالم للحرب اللبنانية. وقد مكن هذا المبدأ الباحث من تحديد رؤى العالم للمبدعين للحرب الأهلية اللبنانية (1975 -1990) ففي رواية (الإقلاع عكس الزمن) لـنصر الله إملي (1981)، بين الباحث ((تخبط الذاكرة... بين زمن ليس بزمنها، متناظر مع زمن القص ومعقلن بدقة توازي دقة توالي عقارب الساعة والأيام... وبين زمن آخر مهدد شكل محور الخطاب في الرواية من جهة أخرى)) (2). ومكن هذا التناظر المتمثل في تشظي الزمن من كشف رؤية الرواية عن متانة الذاكرة المتواصلة مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها. إن هذا التماثل على مستوى بنية الزمن يحدده الباحث على مستوى بنيتي المكان والشخصية، فانفتاح النصوص الروائية (المستهدفة) على مستوى الذاكرة التاريخية يتماثل مع رحابة الفضاء الروائي، ومع شخصية البطل الإيجابي في رواية الإقلاع عكس الزمن. ويخلص الباحث إلى القول ((إن هذا التواصل المتعارض مع تشظي الزمن... يتماثل مع نظرة روائية إلى الحرب تنطلق من استقراء التاريخ بصفته محددا لزمن الحاضر)) (3).

إن رفيق رضا صيداوي - كما هو الحال عند الطاهر لبيب - يقيم مقاربته على التماثل البنائي ولا شيء غير التماثل. وقد توصل إلى استنتاجات من خلال تحليل البنيات الثلاثة [الزمن، المكان، الشخصية]، وكشف عن مسألتين تتعلقان بالرؤية وهما:

1- وجود اختلافات في رؤية النصوص إلى الحرب مرتبطة بتفاوت أساليب بناء الأزمنة والأمكنة والشخصيات.

2- انشطار رؤى الروائيين يحيل إلى انشطار تاريخي ثقافي، وأن هاتين المسألتين ما كانت لتتحققا لولا هذه الخطة الإجرائية الصارمة التي مكنت الباحث من تحديد رؤى الروائيين للعالم من خلال التماثل.

وقبل عرضه لمفهوم التماثل أشار مختار حبار إلى أهم الدراسات النقدية التي ربطت بين الظاهرة الفنية بمنابعها أو بمكوناتها البانية، وهي الدراسات التي حاولت تأسيس علاقة بين العمل الأدبي وبين منطلقاته، ومن

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 43

(2) م. س: 116

(3) م. س: 135

هذه الدراسات دراسة إبراهيم عبد الرحمن في كتابه (الشعر الجاهلي)، ودراسة فلاديمير بروب للحكاية الخرافية (1929) (مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية).

أما عن منهجه في تعامله مع مفهوم التماثل فقد أبان عنه مختار حبار في مقدمته المنهجية دون أن يسمي مصطلحا بعينه، ((و لقد قرأت شعر أبي مدين، في ديوانه والقصيدتين الشاردتين منه... واكتشفت رؤياه للعالم من مجموع شعره، ومن مجموع حكمه ومقولاته و جسدتها في مثلث صوفي)) (1). معنى هذا أن الرؤية للعالم لشعر أبي مدين التلمساني ما كان لها أن تتجسد لولم يعتمد الباحث على مبدأ التماثل بوصفه أداة إجرائية تمكن من الكشف عن رؤية المبدع للعالم.

على مستوى المنجز النقدي، نجد الباحث قد ماثل بين شعر أبي مدين التلمساني، وبين المثلث الصوفي، وكانت نتيجة التماثل أن شعر أبي مدين الصوفي ((لا يتشكل إلا من جزأين اثنين، أحدهما يصور إنبناء الذات الساكنة للمغيوب، ويناظر مرحلة الفرق الأول، أو مرحلة [خلق 1]... وآخرهما يصور انبناء الذات الساكنة للمعلوم، ويناظر مرحلة الجمع أي الحضور))... (2).

نستفيد مما سبق أن مختار حبار استعمل مصطلحي (التناظر والتماثل) للدلالة على مفهوم واحد، وهو مفهوم لا يتطابق مع مفهوم الانعكاس الآلي الذي أقربه المنهج الاجتماعي الجدلي. فالتناظر من وجهة نظر مختار حبار يحمل مفهوما تكوينيا، يشير إلى الجدلية القائمة بين الرؤيا الصوفية للعالم أو مكونها الباني، وبين تشكيل القصيدة الصوفية، ويمكن التأكيد على هذه المسألة في قوله التالي ((فالقصيدة (الصوفية).. هي بمثابة استعارة كبيرة تصريحية قائمة على علاقة التناظر والتماثل بين الشبيه المصرح به أبدا والأصيل المطوي أبدا، والشبيه عادة ما يستعار وينسج من عموم بنية القصيدة العربية التقليدية أو الموشح والأصيل عادة وغالب ما يطوى لأنه ذوق خاص لتجربة خاصة)) (3).

ويمكن أن نؤكد أن مختار حبار قد تمثل مفهوم التناظر مدركا أبعاده المنهجية ووظيفته الإجرائية من منظور منهجي شامل، وهذا ما مكنه - عبر فصول المقاربة - من أن يجعل التماثل وكده ليصل إلى تحديد رؤيا العالم لأبي مدين التلمساني بصفة خاصة، ورؤيا الشعراء الصوفيين بصفة عامة، والأمثلة على ذلك كثيرة، سأشير إلى بعضها. فالتماثل القائم بين مراحل الرحلة في القصيدة العربية الجاهلية، وبين مراحل المقامات الصوفية مكنه من أن يخرج الرحلة [البومدينية] عن الرحلة التقليدية في العصر الجاهلي التي بناها الشاعر

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 19

(2) م. س: 29

(3) م. س: 34

((على الثنائية المتقابلة ذات العلاقة البنية بينه وبين حادي العيس)) (1). ومن هذا "التماثل" تتحدد رؤية أبي مدين، وهي رؤية مأساوية التي تجتمع فيها العواطف المتعارضة.

وبالنسبة للباحث العراقي "سلمان كاصد" فإنه لم يلتزم بالدقة المنهجية المطلوبة في استعمال المصطلح فقد ورد في مقدمته المنهجية مصطلحي "التماثل" و"التطابق" دون أن يقف عند مفهوميهما. فبالنسبة للمصطلح الأول ورد في السياق التالي: ((وقد كانت غايتي الأولى هي الكشف عن أسباب تعاقب البنى ومسوغات تماثلها لظرفها التاريخي ومناخاتها المكونة، لذا وجدت أن فعل الثورات الاجتماعية والتحولات الاقتصادية المؤشر الأقوى على تغير البنى بشقيها الموضوعاتي والفني)) (2).

وفي موقف آخر يلاحظ أن الباحث وظف مصطلحا آخر في سياق تقديمه لـ "بنية التماسك" التي أنتجها الصقر، وهو مصطلح "التطابق" الذي لم يوضح مدلوله مما يدل على أن الباحث لم يلتزم الدقة والصرامة العلمية إزاء التعامل مع المصطلحات النقدية، وقد ((أطلقت على هذا الفصل (بنية التماسك)، لأن الصقر أنتج أدبا متماسكا "يتطابق" وبناء المجتمع الشامل الذي جسد تماسكه الفعلي في تحقيق ثورة 1958)) (3). ويبدو لي أن مصطلح "التطابق" هذا، هو أقرب إلى مفهوم "الانعكاس" الآلي منه إلى التماثل أو التناظر البنائي.

وعلى مستوى الممارسة النقدية فإن "سلمان كاصد" ترك الأمر معلقا، ولم يكشف عن الأداة الإجرائية التي تساعد الباحث على تمثل مقاربته، وعن الخطة التي اعتمدها لتحديد رؤية المبدع (الصقر) للعالم. ويلاحظ أن الباحث استعمل مصطلحات أخرى كـ "المشابهة والتغاير" ليشير بصورة ضمنية إلى مبدأ "التماثل". فـ ((عند تفحص الأعمال القصصية القصيرة (...) نجد أن البنية المتشابهة المتغايرة متجلية في موضوعها المتكرر))... (4).

فالتشابه (التماثل) الذي يقصده الباحث ليس بين الإبداع والواقع، إنما بين عمل وعمل آخر في إطار البنية الموضوعاتية المشتركة ويؤكد الباحث عليه في القول التالي: فـ ((المشابهة التكوينية في هذه القصص (يعني قصص مهدي الصقر) تندرج ضمن ما يسمى بالإختلاف الشكلي لا الاختلاف النوعي، إذ تكاد جميع القصص تنطلق من إساءة واقعة أو تمهد لها وتسرد وقائعها بإيجاز أو تفصيل بحيث تشكل هذه الإساءة...محور القصص إجمالا)) (5).

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 85
(2) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 16
(3) م. س: 16
(4) م. س: 24
(5) م. س: 34

إن هدف الباحث ليس تجريب مبدأ "التماثل" لتجسيد رؤية المبدع للعالم، بقدر ما كان هدفه إقامة تماثلات بين القصص التي درسها (*) لتأكيد النتيجة التي توصل إليها بين النظرة السوسيولوجية، والبحث السيميائي الذي ((يقودنا في نهاية الأمر إلى النتيجة ذاتها التي وجدناها في توظيف النظرة السوسيولوجية لدراسة البنى الموضوعاتية في قصص "الصقر")) (1).

إن استقراء مراحل هذه المقاربة يبين أن مفهوم "المماثلة" في تصور الناقد "سلمان كاصد" هو "المماثلة" بين قصص المرحلة التي بدرسها لنفس الكاتب (الصقر)، والتي تشترك في بنية موضوعاتية واحدة اصطلح عليها بمفهوم "بنية التماسك". وما دام الأمر كذلك، فإن محايثة هذه البنية بأية مقاربة يصل إلى النتيجة ذاتها. ((ولو حاولنا ثانية أن نربط بين البنى الموضوعاتية بشقيها السابقين السالفين عبر استخدام طرائق وتوظيفات التشكلات السيميائية وتطبيقها على القصص (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل..) لتوصلنا إلى النتيجة ذاتها في قصتي (عواء الكلاب، والضباب) التي قادتنا إليها التشاكلات السيميائية السابقة)) (2).

برز مفهوم "التماثل" أيضا من خلال "بنية الانشطار" التي "ماثل" الباحث بين علاقاتها، ومن هذا "التماثل" استوحى رؤية العالم "للصقر" (القاص)، ولاحظ أن الانشطار كان ماثلا في عناصر القصة قبل أن يكون ماثلا في الرؤية.وعلى أي، فإن كان الباحث لم يتزلق نحو نظرية "الانعكاس" الآلي التي ترى الأدب مجرد انعكاس بسيط للعلاقات الإجتماعية، فإنه لم يوضح تصوره لمفهوم "التماثل" سواء أكان ذلك على مستوى التنظير أو الممارسة، وإن كنا نراه يقبل بالتفسير السوسيولوجي للكون الأدبي الذي يستجيب لأي تغير جديد.

أما بنية التدهور" فشأنها شأن آخر، فمحايثة "التماثل" فيها يختلف عن المحايثة في البنيتين السابقتين. فـ "التماثل" في هذه البنية كان بين المتخيل والواقع، وهو الإجراء المنهجي الذي مكن الباحث "سلمان كاصد" من تجسيد رؤية "الصقر" (القاص)..، رؤية تكشف عن مفهوم أيديولوجي للتعبير عن التدهور والقيم الضائعة. فالتركيز في قصتي (إمرأة تجلس على الرصيف، الصمت الحميم..) على التشكيل، أفضى إلى تقابلات قابلة للتناظر، مكنت الباحث من القبض على رؤية القاص للعالم.

إن النقاد الذين يمثلون المجال الثاني هم النقاد الذين تمكنوا من وعي مفهوم "التماثل" أو "التناظر"، مما يؤكد الاستيعاب الوجيه للمنظومة المفاهيمية للبنيوية التكوينية وللقراءة العميقة للمنهج. غير أن منظور النقاد لـ "لتماثل" لم يكن منظورا موحد الرؤية والنظرة، إذ عرف نوعا من المرونة والليونة، ولم تكن له صفة الصرامة التي اشترطتها المقاربة "الغولدمانية". وهذا لا يشير إلى قصور في النظرة، بقدر ما يؤكد على تطويع المفهوم مع طبيعة الإبداع والثقافة، الأمر الذي رأيناه عند الطاهر "لبيب جديدي" الذي وظف مفهوم "التماثل" بمرونة تامة،

(*) وهي: "بكاء الأطفال" و"الطفل الكبير" و"الغل" لـ "مهدي عيسى الصقر"
(1) م. س: 65-66
(2) م. س: 67

وفي عدة مستويات كما رأينا، وحمل مختار حبار مفهومه مدلولا تكوينيا أسس العلاقة الجدلية بين الرؤية الصوفية للعالم وبين بنية القصيدة الصوفية. أما سلمان كاصد وإن عرف المفهوم عنده نوعا من التردد، إلا أن استقر في الأخير عند المفهوم الذي ساعده على استخلاص رؤية الصقر (القناص) للعالم.

رابعا: منظومة المنهج بين التلفيق والتجاوز

انسجاما مع الخطة المنهجية التي اعتمدناها في مقاربة مباحث هذا الفصل، فإن الخطة المقترحة لمعالجة هذا المبحث، هي امتداد للخطوة السابقة، وهذا ما يرصده العنوان. فالتباين الذي لاحظناه على مستوى مفهوم (البنيوية التكوينية)، وعلى مستوى مفهومي (الانعكاس والتماثل)، نجده ماثلا على مستوى التصور المنهجي. وبالتالي فقد تمخض عن ذلك اتجاهان متباينان في تعاملهما مع المنهج الغولدماني. تجال رأى في البنيوية التكوينية على أنها مزج وتركيب بين البنيوية الشكلانية، والمنهج الجدلي الاجتماعي، فكان ذلك تركيب مهجن بين منهجين، دون مراعاة للضوابط المنهجية، ومن هذا المنظور كان الاختلاف والتباين بين القراءات النقدية التي رصدتها المدونة النقدية. أما الاتجاه الثاني، وهو الإتجاه الذي وعى المنهج التكويني تنظيرا و ممارسة، وتمثله على أنه منظومة منهجية منسجمة ومتكاملة بمفاهيمها وأدواتها وآلياتها الإجرائية. ويمثل هذا الإتجاه النقاد العرب الذين تمكنوا من تطويع المنهج في سبيل الإبداع العربي، ومن هذا الباب كان التمايزوالتلفيق والتجاوز في منظومة المنهج.

يمثل الاتجاه الأول عدد من الباحثين العرب نذكر منهم، محمد بنيس ويمنى العيد محمد عزام ومدحت الجيار.

بين محمد بنيس في المقدمة المنهجية[1] انه اعتمد المنهج البنيوي التكويني، لأنه رأى فيه الأداة الضرورية التي تمكنه من مقاربة النص الأدبي مقاربة علمية، فقد اقتنع ((بالبنيوبة التكوينية، كجواب مركزي على منهج القراءة، حيث أن كل قراءة علمية، بنيوية تكوينية، للنص الأدبي يجب أن تتم من داخل المجتمع، ما دام الفكر والإبداع جزءا من الحياة الاجتماعية))[2]. ويؤكد على أن المنهج البنيوي لا ينحصر في دراسة المضمون دون الشكل، بل إنه يعتبره المنطلق الأساس لدراستهما، له. انطلق الباحث من البنية السطحية ليغور فيما بعد في البنية العميقة، أي انطلق من المعلوم إلى المجهول ((للكشف عن القوانين التي تحكم البنيتين السطحية والعميقة للمتن، بعيدا عن مفهوم شومسكي لهذين المصطلحين))[3].

(1) راجع، محمد بنيس، مقدمة كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية.

(2) م. س: 12

(3) م. س: 12

حاول محمد بنيس – في بيانه المنهجي – أن يقدم مبرراته المنهجية التي دفعته به إلى اختيار البنيوية التكوينية لمقاربة الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب، فذكر منها انغلاق البنيوية (الشكلية) على نفسها، مما جعل بعض الاتجاهات النقدية ترفض الانساق وراءها. غير أن ما يلفت الانتباه، أن الباحث أسهب في القول عن المنهجين البنيوية الشكلية، والاجتماعي الجدلي، مما يعطي الانطباع لأول وهلة أن مقاربة ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب كانت في ضوء المنهجين السالف ذكرهما. وكان من المفروض أن يخوض الباحث في عرض البنيوية التكوينية بوصفها المنهج المركزي في هذه المقاربة الذي صرح الباحث الاعتماد عليه.

ومن هنا نقول إن الباحث رأى في المنهجين البنيوي الشكلي والاجتماعي الجدلي بديلا عن المنهج البنيوي التكويني، و هذا ما يؤكده محمد بنس نفسه في قوله: ((إن اختيار التيار الاجتماعي الجدلي يؤمن قطعا بأن التحليل الداخلي للعمل الأدبي لن يوصلنا إلى القبض على الدلالة المركزية للنص أي الكشف عن الرؤية. ويعتقد صادقا بأن الطرائق الشكلانية والبنيوية تحول النقد الموضوعي إلى مجرد تحليل وصفي، ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية))[1].

وإذا كان المنهج الاجتماعي لم يمكن الباحث من القبض على البنية العميقة الدالة، وأن المنهج البنيوي الشكلي لا يساعد على استيعاب البنيات اللغوية، فإن الباحث يوهمنا بالفهم بأن الجمع بين المنهجين، هو السبيل الموصل إلى بر الأمان، وإن كان قد أشار إلى بعض مبادئ غولدمان، فإن المنظور الاجتماعي التقليدي كان المهيمن على المنظور البنيوي التكويني مما يعطي الانطباع على أن التلفيق المنهجي كان سيد الموقف، وهذا ما كشف عنه أيضا الباحث المغربي محمد خرماش حيث قال: ((وقد دفعه هذا التلفيق المنهجي إلى نوع من الفصل بين الجدلية العامة، التي تقود النص من الخارج، والجدلية الخاصة التي تقود قوانينه الداخلية، وتمس عالم الكتابة، متناسيا في ذلك نظرية غولدمان في أن كل تبنين داخلي هو سيرورة في التشكل نحو درجة عالية من التجانس والتآلف في بلورة رؤية للعالم تتمثل وعي المجموعة الاجتماعية التي هي الذات الفاعلة جدليا، والمبدع الحقيقي في نهاية المطاف))[2].

وهناك مسألة أخرى تتصل بالمنهج الذي اعتمده م. بنيس وهي عدم تقيده بما هو منظومة متكاملة من مبادئ، ومفاهيم، وأدوات إجرائية، وإن كان الباحث قد أشار إلى مبدأين من مبادئ غولمان، أولهما ((أن كل تأمل في العلوم الإنسانية يحدث لا من خارج المجتمع، بل إن هذا التأمل جزء –... – من الحياة الثقافية لهذا المجتمع، ومن خلالها، الحياة الإجتماعية العامة)) وثانيها ((أن الفكرة... الأساسية لكل علم اجتماع جدلي

(1) راجع، مقدمة كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 22

(2) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، م. فصول، م 9، ع 3/ 4، فبراير 1991: 125

تكويني، هي أن الأفعال الإنسانية هي أجوبة شخص فردي جماعي)).. [1]. إلا أنه تغاظى عن كثير من المفاهيم الأساسية التي لم يشر إليها في مقدمته المنهجية.

نستدل من قائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية المثبتة في خاتمة البحث، أن م. بنيس لم يعمق تصوره المنهجي في دراسته للمنهج التكويني، وهذا تفسير يؤكد بوضوح أسباب إهماله لكثير من المفاهيم والآليات الأساسية المؤطرة للمنظومة المنهجية التكوينية. فلم يذكر الباحث إلا مرجعا واحدا من مراجع ل.غولدمان وهو(الماركسية والعلوم الإنسانية) (*)، كما أشار إلى (مجلة معهد سوسيولوجيا بروكسال) (*) ونحن نشك في أن يكون الباحث قد استفاد من هذه المجلة العلمية المتخصصة، لو كان ذلك واردا لأستطاع أن يثري دراسته بكثير من المبادئ والمفاهيم الهامة، والتي لم نجد لها أثرا في هذا البحث.

حاول محمد بنيس أن ينسج منهجه على منوال المنهج الغولدماني، حيث انطلق من مرحلة الفهم COMPREHENSION LA التي تجسدت في تحليله للمتن الشعري المعاصر في المغرب في عدة مستويات، تقرأ البنية السطحية للمتن الشعري قراءة لغوية (عروضية، لسانية، دلالية)، ليصل إلى الوحدات الدالة (البنى الجزئية) التي أدمجها في بنية أكثر اتساعا من الأولى والبنية العميقة التي اعتبرها الباحث في منزلة الرؤية للعالم وكما هو واضح أن الباحث انطلق من المعلوم ليقف عند ما هو مجهول.

أما مرحلة التفسير L'EXPLICATION التي اصطلح الباحث، على تسميتها [خارج داخلي] ليدل على ((بنية أكثر اتساعا من الثانية، حيث النص الغائب الذي يستحيل إلغاؤه، ونحصل من خلاله على مستويات من علاقات الإختلاف والائتلاف، ولكن هذا الخارج الداخلي يتمثل في البعد الاجتماعي الجدلي للمتن أيضا)) [2].

تبدأ مرحلة التفسير في مقاربة م. بنيس اعتبارا من البابين الثاني والثالث، ففيهما تتحقق القراءة الخارجية للمتن، لذا يركز الباحث على تفسير البنية الثقافية، لأنها أحد العوامل المساعدة على تفسير الظاهرة

(1) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، م. فصول، م 9، ع 3 / 4، فبراير 1991: 125

(*) Revue de l"institut de sociologie, n° spécial, intitulé (Problème d "une sociologie du roman) 1963-2 Université Libre de Bruxelles

(*) Revue de l"institut de sociologie, n deuxieme, special, intitulé, (Sociologie de la littérature, Recherches récente et discusions), 1966-3, Université libre de Bruxelles

لم يشر الباحث إلى البيانات المتعلقة بمعهد السوسيولوجيا لجامعة بروكسال الحرة، هي البيانات المتوفرة لدينا، وقد استقيناها من المجلتين المذكورتين

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 26

الشعرية المغربية، ثم تناول البنية الاجتماعية والتاريخية ((التي تعد الإطار العام المتحكم في وجود هذه الظاهرة الشعرية في المغرب)) [1].

ولدى تقييمه لمقاربة محمد بنيس يذهب محمد خرماش أنه (بنيس) قد نسج منهجه على منوال منهج غولدمان في خطوطه العريضة دون أن يدقق في مسألة منظومته المفاهيمية، التي لم تنل ما تستحقه من الدرس والبحث. و((يمكن القول في نهاية الأمر إن محمد بنيس قد وجد ضالته المنهجية في مرحلتي الفهم والتفسير اللتين يركز عليهما بوصفهما إجرائين ضروريين في تطبيقات البنيوية التكوينية أكثر منهما مفهومين أو مقولتين تأسيسيتين في منظومتها المتكاملة. وربما كان تمثله المنهجي نسج على منوال جولدمان في مثل كتابه الإله الخفي)) [2].

إن قول محمد خرماش على أن محمد بنيس نسج كتابه على منوال كاتب غولدمان، يبقى مجرد افتراض، إذ لم يتأكد بصفة قطعية على أن بنيس قد اطلع على كتاب (الإله الخفي). فكيف يمكن الجزم بهذا القول مع العلم أن بنيس لم يذكر هذا الكتاب على الإطلاق في قائمة المراجع والمصادر التي اعتمد عليها.؟

ويبدو أن الباحث م. خرماش قد تعثر في أكثر من موقف، فمن جهة يؤكد أن محمد بنيس نسج منهجه على منوال منهج غولدمان في (الإله الخفي) حين وجد ضالته في مرحلتي الفهم والتفسير، مما يعطي الانطباع أن م.بنيس نظر إلى المنهج الغولدماني نظرة تكاملية تتحقق في جدلية الفهم والتفسير، إلا أنه يناقض نفسه في موقف آخر حين يعد فهم بنيس للمنهج البنيوي التكويني مجرد جمع بين المنهج البنيوي الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي، وهذا ما يتضح في الفقرة التالية حين يقول: ((أما محمد بنيس فقد فهم البنيوية التكوينية على أنها إمكانية الجمع بين المنهج الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي)) [3].

وتشير الباحثة اللبنانية يمنى العيد ما أشار إليه محمد خرماش من أن م. بنيس استخلص من عرضه أن البنيوية تعام النص كعالم مغلق على نفسه، مما حدا به إلى أن يعرض للمنهج الاجتماعي الجدلي، لأنه لا يعزل النص. وتلاحظ الباحثة استعمال محمد بنيس لمصطلحات: [منهج واتجاه، وتيار] دون أن يبين ويضبط مفاهيمها، ((فالكاتب.. في كلامه على البنيوية لا يتردد في استعمال كلمة منهج. دون أن يكون لنا اعتراض على ذلك، نراه في كلامه على الاجتماعية الجدلية يستعمل كلمة اتجاه حينا وكلمة تيار حينا آخر، كما يستعمل كلمة منهج حينا ثالثا. دون أن يوضح لنا الفرق بين الاتجاه والتيار والمنهج أو دون أن يوحي بتعادلهما... أضف

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 247

(2) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العددان، 3 / 4، فبراير 1991: 127

(3) م. س: 130

أنه يساوي بين الاجتماعية الجدلية وبين البنيوية التكوينية، حين يقول: [كل منهج اجتماعي جدلي أو بنيوي تكويني])) (1).

إن تصور الباحث المغربي م. بنيس للمنهج البنيوي التكويني لم يكن تصورا مبنيا على رؤية منهجية شاملة، إذ كانت رؤيته لا تتجاوز الحدود التي تقف عندها البنيوية الشكلية أو المنهج الجدلي، مما طبع مقاربته بطابع هذين المنهجين. فكان م. بنيس يتصور البنيوية التكوينية من خلال حضور هذين المنهجين في ذهنه.

على الرغم من الأهمية التي يكتسيها كتاب الناقدة اللبنانية يمنى العيد (في معرفة النص)، في التعريف بالمنهج البنيوي الشكلي، والمنهج الغولدماني، إلا أن منظورها لهذا الأخير لم يرق إلى الطموح النظري والواقع التطبيقي. فكان في عرضها المنهجي تداخل بين المنهج الشكلي والمنهج الاجتماعي والمنهج البنيوي التكويني، ولا يدري القارئ إن كانت الباحثة يمنى العيد من الشكلانيين أم من البنيويين التكوينيين، أم من الاجتماعيين الجدليين. ويمكن – أن نجد تفسيرا ولو مؤقتا لهذه الخلخلة المنهجية، إلى عدم وضوح رؤية وأهداف الناقدة النظرية منها والتطبيقية، كما أن طبيعة الكتاب نفسه، والتي لم تخضع لتصور منهجي مسبق(*)، وهي التي طبعت بهذا الطابع اللامنهجي، لأن الدراسة في أساسها لم تكن مؤسسة على رؤية منهجية واضحة الأهداف والتصورات.

فعلى المستوى النظري، فإن يمنى العيد أعلنت عن منهجها الذي تحرص أن يكون ماركسيا في مفاهيمه وأدواته الإجرائية، فقالت: ((إني اخترت العمل على النص انطلاقا من هذا التيار (أي الماركسي) في خطوطه العريضة، واستنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية، التي يتميز عليها الأدب، لا لينعزل، بل ليستقل وليبقى في استقلاله قولا لما هو حاضر فيه...أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله ودون إغلاقه على نفسه)) (2). ماهو طموح الباحثة النظري؟ وما هو تصورها للمنهج البنيوي، وللمنهج الواقعي؟.

يشير هذا العنوان (عن البنيوية وعن الواقعية) (*) إلى المنظور النقدي للباحثة عن تصورها المنهجي للبنيوية التكوينية، وهو منظور يدل على قصور الباحثة في فهم المنهج الغولدماني، إذ تصورته على أنه تركيب

(1) يمنى العيد، في معرفة النص: 123

(*) بينت الناقدة في مقدمة كتابها أن أصله دراسات كانت قد ((نشرتها في أكثر من مجلة عربية، أو قدمتها في بعض اللقاءات والندوات النقدية... (وأضافت قائلة) في اختياري لهذه الدراسات، من غيرها، توخيت ما توحد منها في موضوع كان، أساسا، هاجسها. كما هو فيها منطق يحكمها، هذا الهاجس أصوغه في سؤال هو: كيف نعرف نصنا الأدبي؟... فأنا في ترتيبي لهذه، الدراسات بين دفتي كتاب، لم أراع تاريخ كتابتها، بل راعيت السياق الذي يمكنها أن تتدرج فيه والذي يظهر هاجسها)). ص:7

(2) يمنى العيد، في معرفة النص: 12

(*) هذا عنوان القسم الأول من كتاب الباحثة (في معرفة النص)

بين منهجين كما رأينا عند محمد بنيس، فقامت بتقديم تصورها لمفاهيم البنيوية [النسق، التزامن، التعاقب، الطابع اللاواعي للظواهر]، وللخطوات الإجرائية للكشف عن البنية وعناصرها والقوانين التي تحكم علاقاتها، كل هذا اصطلحت الباحثة على تسميته بـ [الداخل - الخارج] وتعني [الداخل] عناصر البنية وتحليلها ودراستها، لكن هذا الإجراء يبقى غير كاف، ما لم تتم مساءلة [الخارج] الذي يعني في مفهوم الباحثة البحث عن المجال الثقافي والاجتماعي الذي ينبني فيه النص الأدبي. فـ الداخل في تصور الباحثة موجود في خارج.

تنتقل الباحثة إلى توضيح منهج آخر دون أن تحدد مفهوما دقيقا لتوصيفه، ولا ندري إن كانت الباحثة تقصد بذلك المنهج الاجتماعي الجدلي أم المنهج البنيوي التكويني، فالمسألة في غاية الغموض والتعقيد وفي هذا تلفيق منهجي، لأن الباحثة لم تحسم الأمر، وربما، يكون هذا راجع لقراءتها في المناهج النقدية ذات الطبيعة الجدلية. ولا يوجد في الكتاب ما يشير إلى قراءات الباحثة للمنهج البنيوي التكويني، فلا أثر للإحالات والهوامش من جهة، ولا وجود لمسرد لقائمة المراجع الأساسية للدراسة. غير أن الباحثة تنتقد ((المنهج البنيوي... كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج، أو بتعبير جدلي، على رؤية الخارج في هذا الداخل، إن إقامة مثل هذه العلاقة أو النظر بمثل هذه الرؤية هو نظر الفكر الماركسي كفكر جدلي تاريخي)) (1).

في هذا السياق تعرضت الباحثة لعلاقة الظاهرة الأدبية بالواقع الاجتماعي فكان الحديث مكررا ومجترا عن [الداخل والخارج] من وجهة نظر ماركسية. فالداخل هو تحول للخارج ((ليصير هذا الخارج داخلا له حضوره الأكثر وعيا، والأكثر فاعلية إيجابية في بنية هذا الواقع، وفي حركته، التي هي فعل تاريخي متطور))(2). وانطلاقا من هذا التصور لـ للداخل والخارج تطرح الباحثة مفهوما آخر وهو [واقعية الأدب]، الذي تعده رديفا لمفهوم الانعكاس، فالواقعية ((قائمة على مستوى الوعي، أو على مستوى البنية الفوقية في المجتمع))(3).

وتطرح الباحثة،أيضا، مبدأ العلاقة بين الأدب والواقع، من خلال فلسفتين متناقضتين، الأولى هي الفلسفة المثالية، والثانية هي الفلسفة المادية، وفي كلتا الفلسفتين، فإن مبدأ الانعكاس قائم، ((وفي كلا الحالين يلغي الأدب حضوره ليكون أصله))(4). مهما يكن فإن الباحثة يمنى العيد، أكدت في طرحها النظري على

(1) يمنى العيد، في معرفة النص: 38

(2) م. س: 47

(3) م. س: 49

(4) م. س: 52

مبدئها الماركسي الذي تؤمن به قولا وممارسة وعلى قناعتها على تعدد القراءات التي تعتبرها ((ممكنة وشرعية لا يقف النقد ضدها، إنما ينكر أن تكون واحدة منها هي... القراءة الأدبية للنص)) (1).

تنتقد الباحثة يمنى العيد البنيوية الشكلية لأنها تكتفي ((بالنظر إلى نظام البنية في تزامنية عناصره))(2). وتقتصر ((على تقليد البنية وإعادة هيأتها إليها)) (3). وفي ظل هذا المناخ المحموم، تحاول الباحثة أن تتخلص من هذه النظرة التلفيقية الغامضة، فلا يدري الباحث ما هو تصورها المنهجي وما هي رؤيتها النقدية التي تبتغي الوصول إليها، فمن المنهج البنيوي، إلى المنهج الاجتماعي الجدلي، إلى البنيوي الشكلي مرة ثانية لتصل في النهاية إلى صياغة مصطلح جديد تسميه [البنيوية التوفيقية] وتعني به البنيوية التكوينية، لكن هذا المصطلح في تقديرنا لا يخرج عن المنظور التلفيقي، وكأن مفهوم التوفيقية يشير إلى المفارقة التي كانت قائمة بين المنهج البنيوي وبين المنهج الاجتماعي الجدلي، فجاء من يوفق و يصلح الخلاف الذي كان قائما بينهما.

وتبين الباحثة الأردنية فريال كامل أن يمنى العيد في معرفة النص ((خلطت فيه (أي الكتاب) بين الشعرية والفنية والشكلية، كما عرفت عند ميخائيل باختين، بحيث قفزت عن تحديد البنى إلى تفسير دلالاتها، اجتماعيا أو أيديولوجيا إلى درجة جعلت الناقد محمد سويرتي يتساءل إن كانت الأدبية (الشعرية) مفهومة عند الناقدة)) (4).

وعلى مستوى التطبيق تبرز الفجوة القائمة بين التنظير والتطبيق، فقد انكشف من الممارسات النقدية التي أنجزتها الناقدة، أنه يصعب على الباحث تحديد طبيعتها وهويتها النقدية، إذ حاولت تجريب مفاهيم [الكلية والإيقاع الداخلي والرؤية]، على مقاطع شعرية لمحمود درويش، فقاربت عنصر الإيقاع من خلال عدة مستويات. والشاهد هنا أن الباحثة ظهرت في ثوب البنيوي الشكلاني حينما استوقفت عند عنصر [الإيقاع الداخلي] باعتباره مصدرا للموسيقى ومصدرا للدلالة، وكان تركيزها على [الإيقاع الداخلي]، لأنه ((جذر مشترك تلتقي فيه دلالات عدة في النص)) (5). وكأني بالباحثة في ممارستها هذه كانت تجرب مفهوما أكثر مما كانت تجرب منهجا نقديا، حيث عزلت النص عزلا تاما وحصرت كل شيء في عنصر واحد.

وفي ممارسة أخرى كشفت الباحثة عن مقاربتها التي ظهرت فيها مرة أخرى ممثلة متميزة للمنهج البنيوي الشكلاني، حيث حددت مستويين تحركت فيهما قصيدة (النار والجليد) للشاعر محمد الماغوط، ثم

(1) يمنى العيد، في معرفة النص: 56
(2) م. س: 59
(3) م. س: 60
(4) فريال كامل محمد صالح، النقد البنيوي في الرواية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين: 19 (هذه الرسالة هي أطروحة غير منشورة، قدمتها الباحثة إلى الجامعة الأردنية للحصول على درجة الدكتوراه، في اللغة العربية وآدابها، أيار (ماي) 2004
(5) يمنى العيد، في معرفة النص: 110

راحت تبحث عن العلاقة التي تربط المستويين، وهي علاقة تناقض مبدئي، كما كشف تحليل الوحدات والمفردات عن مستويين [متناقضين]. وتنتقل الباحثة إلى مستوى آخر (الصورة) منتهجة نفس المقاربة.

من خلال المستويات السابقة حاولت الباحثة مقاربة [الخارج]، باعتبار أن ما سبق هو الداخل الذي يحتوي الخارج. ويتضح لنا أن يمنى العيد لم تتمكن من إقامة تماثل بين القصيدة (النار والجليد) لكون التلفيق المنهجي كان سيد الموقف، حيث تداخل المنهجان (البنيوي والاجتماعي) في المقاربة. وفي دراستها لرسالة القضاء لـ عمر بن الخطاب، (رضي الله عنه)، والتي بعث بها إلى الوالي أبي موسى الأشعري، ظهرت الباحثة أيضا في ثوب البنيوي الشكلاني بامتياز، إذ هيمنت بمنهجها على مقاربة الرسالة العمرية.

وبصفة إجمالية، فإننا نسجل في هذا المقام، تشتت جهود الناقدة يمنى العيد في ممارستها النقدية، بين المنهج البنيوي الشكلي، والاجتماعي الجدلي، دون أن توفق في تأسيس مقاربة بنيوية تكوينية كما كانت تطمح، وذلك لأن محاولاتها لم تكن مؤسسة على رؤية منهجية شاملة ووفية لمبادئ المقاربة الغولدمانية، على الأقل، لأن نظرتها للبنيوية التكوينية، كانت مبنية على التركيب والمزج، أي أنها نظرة قائمة على الجمع بين المناهج دون مراعاة لخصوصية وطبيعة وأصول ومنظومة كل منهج. فالتلفيق في المنهجي، انجر عنه تلفيق في تصور المقاربة، ومرد ذلك يرجع إلى قراءة الباحثة في الأصول النظرية.

وفي سياق هذه القراءة لمدونة النقدية المعاصرة التي تبنت البنيوية التكوينية، نقترح مقاربة أخرى تندرج في هذا الاتجاه، وهي للباحث السوري محمد عزام(*)، التي قارب فيها أدب نبيل سليمان. فهي على الرغم من أهميتها، إلا أنها تضمنت مباحث كان بإمكان الباحث تجاوز ها لبعدها عن المنهج البنيوي التكويني. فقد خصص بابا كاملا لـ [تحليل الخطاب الروائي] عرض فيه العديد من القضايا، منها مفهوم البنية الكبرى ومناهج تحليل البنية العميقة ثم خصص فصلا لـ لتحليل الشكلاني للرواية. أما التحليل البنيوي التكويني للرواية فكان في الفصل الرابع. ورأى م. عزام أن المنهج البنيوي التكويني جاء ليقيم التوازن بين (المنهج الشكلي) (المنهج الاجتماعي)، مما يدل على منظوره التركيبي للمنهج البنيوي التكويني.

يشير الباحث في الجزء النظري إلى بعض المقولات المنهجية دلت على أنه يملك تصورا نظريا عن المنهج البنيوي التكويني، فأشار إلى مرحلة الفهم التي سماها خطوة (قراءة ألسنية النص)، وإلى مرحلة التفسير وهي الخطوة الثانية، والتي أطلق عليها خطوة ((إدماج.. البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعا))(1)، ليخلص إلى تحديد البنيات التي تبحث فيها البنيوية التكوينية وهي ((أربع بنيات للنص: البنية الداخلية للنص، والبنية الثقافية (أو الأيديولوجية)، والبنية الاجتماعية، ثم البنية التاريخية. وهذه البنيات

(*) محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، راجع المدخل
(1) م. س: 42

متكاملة ومتفاعلة فيما بينها)) (1). وفي السياق ذاته تناول الباحث بعض المقولات الغولدمانية مثل رؤية العالم، ملمحا إلى علاقتها بالأوضاع التاريخية التي تولدها(2)، وبالزمرة الاجتماعية.

ما يستوقفنا في هذه المقاربة هو الطرح الغامض للكثير من المفاهيم والمصطلحات التي ظلت مبهمة مثل مفهوم إدماج العناصر الذي لم يوضح مدلولها، وللآليات التي تجسدها، فضلا عن ذلك فإن غولدمان لم يقل بهذا المفهوم، وكان من المفترض أن يتعرض الباحث إلى مبدأ التماثل الذي يفتح الباب على مصراعيه للكشف عن رؤية المبدع للعالم. ولا نبالغ إذا قلنا أن الناقد محمد عزام لم يتمكن من الإحاطة الشاملة بالمنهج الغولدماني وبكامل مقولاته ومفاهيمه، وإن كان قد أشار إلى طائفة منها بشكل مقتضب(3). ويلاحظ أن الباحث تجاهل طرح مفهوم يعد من المفاهيم المركزية في منظومة المنهج التكويني، وهو التماثل الذي لم يحظ بأدنى إشارة من شأنها تجعلنا نطمئن على تمثل الباحث للمنهج البنيوي التكويني، ولعل هذه الإشارة تدفعنا إلى الشك في تصريح الباحث حينما يقول: ((إن تبني منهج للقراءة يحلل (بنيات) العمل الأدبي: الداخلية والخارجية، ويكشف عن الربط الجدلي بينهما، من أجل الوصول إلى (الحقيقة) هو الهدف الذي نسعى إليه... ومن هنا جاءت محاولة تبني (المنهج البنيوي التكويني) كمقاربة تربط بين داخل النص و خارجه مستفيدة من المناهج الجديدة))... (4) فكيف يمكن للباحث أن يؤكد على تبنيه المنهج البنيوي التكويني دون أن تكون رؤيته له غير دقيقة.؟ إذا كان هذا هو تقييم الجانب النظري للمنهج الغولدماني عند محمد عزام فما هو تقييم المقاربة على المستوى الإجرائي والممارسة.؟

يفترض أن يكون الباب الثاني الذي خصصه م.عزام لأدب نبيل سليمان وفق المقاربة الغولدمانية، والذي أطلق عليه عنوان (نحو قراءة داخلية للنص)، إلا أن الباحث فاجأنا بتخصيص فصل كامل لـ (الرواية والحداثة)، فتناول المراحل التاريخية التي مرت بها الرواية الحديثة (تيار الوعي، واللاوعي، متناولا أبرز مقومات تيار الوعي)، وفي السياق نفسه تعرض إلى الرواية الجديدة وإلى ظروف نشأتها، معرجا على الرواية الطليعية العربية التي استخدمت تقنيات جديدة. ونحن نتساءل ما جدوى أن يخصص الباحث فصلا نظريا عن الرواية الحديثة وهو في سياق الممارسة والتجريب؟. ثم ماهي الفائدة المنهجية والمعرفية التي أراد الباحث من وراء هذا الفصل.؟

ويبدو،لنا، أن محمد عزام كان مولعا بهاجس التنظير، فخصص فصلا نظريا لموضوع الرؤية، فحدد مفهومها وأشكالها وتصنيفاتها. ولم تبدأ الخطوة الأولى من مقاربته (أعني بها مرحلة الفهم) إلا في الفصل

(1) محمد عزام، فضاء النص الروائي: 42
(2) م. س: 44
(3) م. س: انظر صفحات، 48-53
(4) م. س: 6

الثالث، حينما استهدف تحليل البنية العميقة الدالة من خلال التركيز على عنصر [البطل الروائي: الشخصية الروائية]، ومرة أخرى نجد الباحث يسهب في التنظير، حيث قدم عرضا نظريا عن الشخصية عبر الأحقاب الأدبية، وصولا إلى تحديد أنواع البطل، وتصنيف الشخصية الروائية انطلاقا من مقاربة بروب مرورا بـ غريماس، وفيليب هامون(1).

على مستوى التطبيق، فقد صنف الباحث م. عزام شخصيات العالم الروائي لـ نبيل سليمان (مدارات الشرق)، في ضوء تصنيف غريماس [الذات / الموضوع - المرسل / المرسل إليه - العامل المساعد / المعاكس]، وركز على التصنيف الأخير لأنه العامل الذي يظهر التضاد بين إقطاعي الريف وفقرائه، وبور جوازي المدينة وفقرائها.

حاول الباحث إقامة نوع من التماثل بين المتخيل والواقع، دون أن يعتمد على الآلية الإجرائية (التماثل) التي تمكنه من تحقيق ذلك، فلم يشر إلى آلية إجرائية دقيقة من شأنها أن تساعده على تجسيد التماثل بين الرواية والبنيات الذهنية، وهذا ما نستدل عليه من النص التالي الذي جاء في معرض الحديث عن شخصيات رواية (الأشرعة): ((ويقدم النص معادلا تخييليا مجازيا للعائلات الاقطاعية، عبر التمويه الفني على أسمائها الفعلية التي كانت عليه في التاريخ الموثق، وهو يحاورها بطريقة ملتبسة، لكنها موحية بالتقارب في الكنية وإيقاعها، حتى ليمكن الظن أن أسماء الرواية يمكن إحالتها إلى مرجع تاريخ الأنساب الموثق))... (2).

يبدو جليا من النص السابق ارتباك الباحث، إذ لم يتمكن من حل عقدة المنهج التي ظلت غامضة في تصوره، ذلك أنه لم يحسم مسألة التماثل، ويبدو أن مدلول مصطلح (المعادل) الذي استعمله م.عزام في الفقرة السابقة لا يتعارض مع مفهوم الانعكاس الآلي، بل يؤكده، وبهذا يكون الباحث قد داس استقلالية النص الإبداعي، وهو مبدأ تحرص عليه البنيوية التكوينية أشد الحرص، من خلال حرصها على مبدأ التماثل البنائي الذي لا يعني الانعكاس البتة.

وبخصوص علاقة الرؤية المبدع للعالم بتشكيل الشخصية الروائية، فإنها لم تحظ بالتحليل المطلوب، وعلى سبيل المثال، فإن الباحث اكتفى في تحديد الرؤية في رواية (هزائم مبكرة) بقوله ((وخلاصة رؤية الكاتب فيها هي أن الحكام هم الذين انهزموا، ونحن ندفع الثمن))(3).

أما بنية المكان فلم يتمكن الباحث من مقاربتها وفق المنظور المنهجي التكويني، لأنه كان منشغلا بدراسة الفضاء الروائي المكان من خلال بعض الدراسات النقدية التي استعان بها، أكثر من انشغاله بفضاء

(1) محمد عزام، فضاء النص الأدبي: 87
(2) م. س: 97
(3) م. س: 105

أدب نبيل سليمان، وهذا انحراف عن مبادئ المنهج المعلن عنه، باستثناء الصفحة الأخيرة من الفصل، التي كانت إشارة عابرة لبنية المكان[1] في (مدارات الشرق) وفي (قيس يبكي).

يمكن تقييم مرحلة الفهم وهي مرحلة أساسية في البنيوية التكيونية، بأنها كانت شكلية، فلم يحظ أدب لأنبيل سليمان بالقراءة الوافية طبقا لأصول المنهج التكويني، ولم تتأكد استفادة الباحث من المنهج، سواء على مستوى الخطة، أو على مستوى الآليات الإجرائية التي كان من المفروض أن تبرز من خلال التعامل مع المفاهيم والمصطلحات الأساسية للبنيوية التكوينية والتي كانت شبه غائبة في فضاء المقاربة. وإذا جاز لنا القول فإن قراءة الباحث محمد عزام في أصول المنهج البنيوي التكويني ومرتكزاته ومفاهيمه ومقولاته وآلياته... كانت محدودة، وإن ما ذكره لا يفترض أن يمكن الباحث من تشكيل تصور دقيق عن رؤية المنهج البنيوي التكويني.

أما مرحلة التفسير فلم ترق إلى المرحلة السابقة، ذلك القارئ لا يكاد يتبين الجدلية القائمة بين الفهم والتفسير أو بين المكون الباني والبنية السطحية، ولا عن رؤية المبدع ولا عن التماثل بين بنيات الإبداع والبنيات الذهنية للواقع الذي كان سببا في تكوين الإبداع، وبكلمة وجيزة فإن الباحث م. عزام لم يؤسس أية جدلية بين مرحلتي الفهم والتفسير، فإن الفضاء السوسيولوجي للرواية الذي أعلن الباحث عنه، كان مجرد افتراض، وكل ما في الأمر أنه اكتفى بتقديم عرض سوسيولوجي / أيديولوجي، حقب فيه التاريخ الفكري لسورية. وما يثير الدهشة والغرابة أن الباحث يخصص فصلا كاملا للحديث عن سوسيولوجيا الرواية دون أن يشير إلى ل. غولدمان باعتباره علما من أعلامها هذه السوسيولوجيا.

وما يمكن التأكيد عليه من خلال مناقشة هذه المقاربة، أن هناك فجوة عميقة بين التصورات النظرية في بعض جوانبها الإيجابية - رغم كونها غير موثقة - وبين مجريات التطبيق الذي كان - كما أسلفنا - بعيدا عن المنظور المنهجي التكويني، وعن الحماس المنهجي الذي أعلن عنه محمد عزام.

وعلى العموم فإن التقييم الإجمالي لهذا المجال يدل أن ما اصطلحنا عليه بالتلفيق المنهجي في ضوء المقاربة البنيوية التكوينية، لم يكن مجرد ملاحظة عابرة يمكن تجاوزها، إنما هو ظاهرة نقدية تشكلت في الساحة النقدية العربية عبر العديد من المقاربات النقدية، وعند كثير من النقاد، حيث تبين أن قضيتهم مع النظرية البنيوية التكوينية بوصفها منهجا نقديا مرتبطا أساسا بغياب التمثل العميق لأصولها ومرتكزاتها ومفاهيمها، وآلياتها، مما كون لديهم تصور غير دقيق للمقاربة التكوينية، كما بينا آنفا في سياق قراءة المدونة النقدية. وكانت النتيجة عدم التزام النقاد بالمبادئ، والمقولات، والمفاهيم والآليات المنهجية، وتصوروا المنهج على أنه نوع من التركيب بين المناهج النسقية والسياقية أفضت إليه الممارسة النقدية.

يمثل الاتجاه الثاني الدراسات النقدية التي تميزت مقاربتها بشيء من التميز أو التعديل أو الإضافة والتجديد، الأمر الذي حدا بي أن أطلق على هذا الاتجاه مصطلح (مجال التجاوز)، ومن أهم الدراسات التي

(1) م. س، راجع الفصل الرابع من الباب الثاني

تمثله، قراءة الطاهر لبيب في (سوسيولوجيا الغزل العربي)، وقراءة محمد برادة في (محمد مندور و تنظير النقد العربي)، وقراءة لحمداني حميد في (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، وقراءة مختار حبار في (شعر أبي مدين التلمساني، [الرؤيا والتشكيل])، وسلمان كاصد في قراءته (الموضوع والسرد)، ورفيق رضا صيداوي في النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية.

لتكن البداية من قراءة الطاهر لبيب، باعتبارها من الدراسات المبكرة التي تبنت المنهج البنيوي التكويني، فضلا على أن صاحبها قارب ظاهرة شعرية عربية لأول مرة، والشعر من الأجناس الأدبية التي نادرا ما دخلت مجال التجريب والممارسة النقدية من المنظور البنيوي التكويني، بل هو من الأجناس المستعصية على الدراسة في نظر بعض الباحثين. وعموما فإن الطاهر لبيب يعد من أبرز النقاد العرب الذين تمثلوا المنهج البنيوي التكويني، الأمر الذي مكنه من أن يحدد رؤية شاملة عنه، مما ساعده على إخضاعه وتليينه لطبيعة التجربة الشعرية الغزلية عند الشعراء العذريين العرب. فما طبيعة مقاربته؟، وما خصائصها؟.

كما هو واضح من تصريح الباحث أنه استوحى مقاربته من الأبحاث والدراسات النقدية التي قاربت علم اجتماع الأدب، وهي تتميز بالليونة والمرونة، لتكون منسجمة مع طبيعة الإبداع المدروس، وفي ذلك يقول الباحث: ((يرتكز هذا المنهج - المستوحى من بعض الأبحاث التي تمت في مجال علم اجتماع الأدب وعلى رأسها أعمال لوسيان غولدمان... - إلى مبدأ جد بسيط، هو أنه لا ينبغي مساءلة الشاعر، بل مساءلة شعره، ومن ثم، فإن موضوعه هو التعليل المحايث للأثر، أي الإبانة عن شبكة من الدلالات التي ينبغي الإنتهاء إليها دون قسر النص))[1].

يتأكد مما سبق، أن الباحث استوحى منهجه من أبحاث علماء علم اجتماع الأدب، وفي طليعتهم ل. غولدمان، أي أن منهجه كان ثمرة قراءات واسعة في أصول البنيوية التكوينية، التي كيف (بتضعيف الياء) خطواتها الإجرائية مع طبيعة الإبداع (الشعر العذري)، لذا اقتصر على ((ماهو جوهري من خطوات لوسيان غولدمان البنيوية التكوينية (وأن القارئ) سيكون قد عرف مسبقا أن هذه الخطوات جرى تليينها، وذلك لأن الأهمية التي أوليناها للسان -... - أكبر من تلك التي نجدها عند غولدمان))[2]، وفي العبارة الأخيرة من النص دلالة صريحة على أن الباحث كان قد قصد تجاوز خطة غولدمان، من خلال التركيز على أهمية اللسان أي التركيز على الفهم بالدرجة الأولى. وعلى مستوى التطبيق. فما هي مميزات هذه المقاربة.؟

يمكن اعتبار الأبواب الثلاثة الأولى هي مرحلة [الفهم] للبنية العميقة الدالة، للشعر العذري، واقتضت هذه الخطوة من الباحث طاهرلبيب - بهدف تحقيق مستوى الفهم - البحث عن الجوهر، أي البحث عن العلاقة بين اللغة العربية، بوصفها نظاما، وبين الحياة الجنسية عند العرب، ليخلص عن طريق مبدأ -

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العذري العربي (الشعر العذري نموذجا): 6

(2) م. س: 7

التماثل- الذي كان حجر الزاوية في هذه المقاربة - أن التعارض بين الرجل والمرأة كان اللسان العربي قد أقامه[1]. لقد كان هدف الباحث فهم العلاقة بين الرجل والمرأة في حياة العرب، ولم يتمكن من ذلك إلا عن طريق آلية [التماثل] التي ساعدته على تمثلها في نظام اللغة نفسه، أي أن نظام اللغة العربية والقرآن الكريم جسدا حقيقة هذه العلاقة، لأن فهمها - منهجيا - يمكن من تمثل رؤية الشاعر العذري وهي رؤية تعكس الحرمان الاجتماعي في صورة الحرمان من المرأة.

في المستوى الثاني من المقاربة للبنية العميقة الدالة، ركز الباحث طاهر لبيب على مسألة منهجية أساسية في المنهج التكويني، وهي مسألة تحديد البنية الدالة المراد مقاربتها، كما اصطلح عليها الطاهر لبيب، وهو في هذا الإجراء يحذو حذو ل.غولدمان في أبحاثه النظرية والتطبيقية. ومن هذا الباب كانت نظرة الباحث نظرة تحديدية شمولية، يؤكد عليها في قوله: ((إن النتاج الشعري الذي نحن بصدده يشكل كلية متماسكة))[2]. ثم إننا نجد الباحث يؤكد على [التماثل] بوصفه المبدأ الذي يحرك الجدلية بين الكون الإبداعي والعالم الواقعي، لا على جدلية [الانعكاس] الآلي. فالعلاقة بين ((الكون الأدبي والعالم الواقعي لا تقوم على الانعكاس))[3]. وفي هذا المستوى تناول الباحث مفهوما جديدا وهو الزمرة الاجتماعية، الذي استعاره من السوسيولوجيا، حيث أخذ وزنه في الدراسات الأدبية، ومن هنا ربط الفخر - الموضوعة الشعرية الأولى - بوعي جمعي وربط،أيضا، موضوعة المرأة به. وتفسير ذلك أن الفخر يتأسس ((على قدرة التملك، والمرأة موضوع التملك الوحيد الذي لا مجال للتنازل عنه))[4]. مما أدى بالشاعر أن ينسى مأساته، لأنه تماهى في شعره.

إن الخطة الإجرائية التي رسمها الباحث مكنته من دراسة البنية الشاملة La structure Globale محاولة لفهم البنية الجزئية La structure partielle (الشعر العذري)، وهذه خطة إجرائية وجيهة، إذ فلا يفهم الخاص، إلا بمعرفة العام، ولهذا عاد الباحث إلى موضوعة النسيب باعتبارها موضوعة لها صلة بالشعر العذري. فما النتيجة الأولية التي توصل إليها الباحث؟. إن ظهور الشعر العذري - بالنسبة للباحث -،لم يكن تأثرا بالإسلام، إنما كان من أسباب التهميش والحرمان الاجتماعي المرتبطة بالظروف الاقتصادية التي عاشها شعراء الكون العذري. ودراسة شعراء هذا الكون اقتضت - منهجيا - النظر في العلاقة بين سمات المذكر، وبين البنية الذهنية للمجتمع العربي، التي أدت إلى تطور العلاقة: الرجل / المرأة، وتغير كثير من المفاهيم.

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العذري العربي (الشعر العذري نموذجا): 21
(2) م. س: 33
(3) م. س: 34
(4) م. س: 41

المستوى الثالث من مرحلة الفهم كانت مركزة على [الكون العذري]، وفي هذه المرحلة ظهرت ملامح المنهج الغولدماني، حيث أعاد الباحث تعريف كثير من المفاهيم، ومنها، مفهوم العمل الأدبي الذي أخذ وجهة نظر البعد السوسيولوجي، وعن طريق مبدأ التماثل بين الباحث أن الإسلام (السبب) لا علاقة له بالعفة (النتيجة)، فالصراع بين الجمالي والعفة صراع مأساوي.

لفهم البنية الدالة للكون الشعري العذري، استبعد الباحث مفهوم الانعكاس بين الكون العذري، وبين معطيات الواقع الاجتماعي والتاريخي، ولم يجد بدا من بعد التماثل لتقييم العمل الأدبي، دون عزله عن سياقه. ليصل إلى تقييم مؤداه أن الكون الشعري العذري لا صلة له بالعقيدة الإسلامية، إنما بالظروف الاجتماعية التي كانت السبب في الحرمان الاجتماعي الذي عرفه الشاعر العذري. وأعتقد أن هذا التفسير على الرغم من صرامته، إلا أنه ليس بريئا، ففيه تحامل على الإسلام. فكيف يقبل الباحث بتأثير جميع العناصر الخارجية لفهم الكون الشعري العذري، ويستثني الإسلام بوصفه فاعلا مؤثرا ومكونا بانيا في معطيات الواقع الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي للعصر الذي عاش فيه الشعراء العذريون، ويبقى ما توصل إليه الباحث طهر لبيب في حدود الفرضية ليس إلا. وتميزت خطتها المنهجية التي انتهجها الباحث، بالانطلاق من العام إلى الخاص، أي من البنية الشاملة المتمثلة في العصر الذي عاشت الزمرة العذرية، إلى البنيات الصغرى ليستخلص إجابة على سؤاله الجوهري، لماذا نشأ هذا الكون الشعري بالذات.؟

إن التفسير الذي توصل إليه الطاهر لبيب شبيه بالتفسير الذي جاء به غولدمان في (الإله الخفي)، حينما ربط الرؤية المأساوية للزمرة الجانسنية بالوضعية الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تحيط بها. وكذلك وصل الطاهرلبيب إلى نفس النتيجة، أي أن التهميش الاجتماعي والثقافي الذي تعرضت له الزمرة العذرية مرتبط بالهامشية الاقتصادية، وهي التي أدت إلى تصور الحب العذري يماثل في حرمانه الحرمان الاجتماعي، وهو مظهر من مظاهر الوعي، الذي حاولت أن تتجاوز به وضعيتها المأساوية. لكن الباحث يتساءل عن النتيجة التي توصل إلها، والتي ((تفضي إلى هامشية الزمر المدروسة.فهل الأمر من قبيل الصدفة ؟ ربما))[1].

والثابت أن المعاملات الاقتصادية والتجارية والمالية التي كانت تحكم المجتمع الجاهلي يمكن اعتبارها السبب الحقيقي الذي كان وراء تهميش وحرمان الفرد العربي من جراء المعاملات الربوية التي أحدثت انعدام التوازن الاجتماعي مما سبب النمو المالي لطبقة الأغنياء التي زادت ثراء فاحشا من جراء التعاملات الربوية، فكان أن أحس الإنسان (الشاعر) بالتهميش فأضحى يعاني حالات من الإحباط واليأس، ومن هنا كانت مأساته أيضا. لأجل ذلك نرى أن التفسير الذي افترضه الطاهر لبيب يبقى محصورا في فضاء الافتراضات التخمينية التي تخفي في مضمونها موقفا أيديولوجيا معروفا. غير أن رأينا هذا لا يقلل من شأن هذه الدراسة الأكاديمية الموصوفة بصرامة منهجها وسعة اطلاع صاحبها.

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، (الشعر العذري نموذجا): 7

إذا كان الطاهر لبيب قد وفق في دراسة الكون الشعري العذري وفق المقاربة الغولدمانية ب إدخال نوع من المرونة والليونة على منهجية البنيوية التكوينية، آخذا بعين الاعتبار خصوصية الجنس الأدبي، محتفظا بالآلية المركزية التي تمكن الباحث من تحديد رؤية العالم للمبدع، وهي [التماثل]. فإن المقاربة التي تبناها الباحث المغربي محمد برادة يمكن اعتبارها في عداد المقاربات النقدية العربية، التي قاربت الإبداع الفكري في ضوء البنيوية التكوينية، مع القيام ببعض التعديلات والإضافات.

لا تقل تجربة محمد برادة شأنا عن الممارسة النقدية، التي تندرج في هذا السياق لأنها تتصف بما يجعلها متميزة عن باقي المقاربات، لكون صاحبها لقحها بمفاهيم ومصطلحات استوحاها من مناهج أخرى، فضلا عن ذلك. فإن الباحث م.برادة قام بتجريب منهجه على النقد، وليس على الإبداع الصرف، أي أن ما أنجزه م. برادة يندرج في ما يصطلح عليه بنقد النقد، وهذا وجه من أوجه التمايز في المنجز النقدي للبنيوية التكوينية العربية. ما طبيعة المقاربة البرادية؟ ولماذا تجاوز عن مرحلة الفهم - وهي مرحلة أساسية - مقابل مرحلة التفسير التي حظيت بحصة الأسد.؟

حدد الباحث مبرراته المنهجية وأهدافه العلمية والمعرفية، التي دفعته لإنجاز هذا البحث، وأهمها هو قراءة أعمال محمد مندور وملاحقة مفاهيمه ومساره النقدي وفق منهج نقدي جديد ارتضاه مناسبا لقراءة وتقييم أعمال الناقد العربي المعاصر محمد مندور. إن تحقيق مثل هذا الهدف مرتبط بانتقاء المنهج النقدي الكفيل بتجسيده، ولا شيء يسمح بذلك سوى المنهج الذي يعطي الأولوية للجدلية التاريخية. ومن هنا جاء المنهج البنيوي التكويني كمنهج يفرض نفسه نظرا لميزته ((فضلا عن مرونته المفهومية، في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ)).. (1). وقد لخص الباحث أهدافه في السؤالين التاليين:

1- كيف السبيل إلى فهم كتابات مندور؟.

2- ماهي الشروح التي يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟

أبان محمد برادة عن منهجه الذي قال إنه آثر ((استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية، كما بلورها كل من جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان وبيير بورديو))(2). وأشار الباحث إلى الخطة الإجرائية التي اعتمدها في قراءته، وهي الخطة التي تكشف عن البعد التكويني الذي لعب دورا في صياغة الفكر النقدي المندوري. ((كيف السبيل، إذن، إلى تقييم أعماله؟... بموضعة الرجل وكتاباته داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بحقل السلطة باعتباره خاضعا لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسي في

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي:14

(2) م. س، 14

تحديد الاتجاهات والاختيارات)) (1). وهنا يلتقي م. برادة مع الطاهر لبيب حين حاول موضعة هذا الأخير زمرة الشعراء العذريين في الحقل الاجتماعي والثقافي والاقتصادي الذي كان مسببا في هامشية الزمرة.

نستوحي مما سبق أن الباحث ذهب مباشرة إلى مرحلة التفسير، واستبعد عامل السيرة الذاتية، وهو مفهوم كان قد استبعده غولدمان وحذر من أية مقاربة تأخذ في الحسبان التحليل النفسي ((فالسلوك الليبيدي لا يفسر أبدا وبطريقة مقبولة دلالة الإبداع التاريخي وخاصة الإبداع الثقافي. فلا يمكن أن نعتمد على الرغبات الفردية لتفسير الأعمال الفنية والفلسفية الأصلية)) (2).

واستبعد الباحث م.برادة، أيضا، القراءة الإبداعية، - وإن كان هذا الإجراء يعد إخلالا بالمنظومة المنهجية التكوينية- وبمعنى أدق استبعد مرحلة الفهم، وهذا إجراء له ما يبرره، لأن محمد برادة في هذه القراءة تعاطى مع فكر نقدي، أي أن قراءته لا يستدعي قراءة نص (نصوص) إبداعية صرفة، وهو نفسه يوضح هذه المسألة حيث يقول ((تجنبت القيام بقراءة إبداعية ليس لأن ناقدنا لم يكن مبدعا، وإنما اقتناعا بأن كل كتابة هي في جوهرها نتاج جهد وذكاء، وتستجيب لشروط مادية قابلة للتحليل)) (3).

طعم الباحث منهجه بمفاهيم استعارها من عالم الاجتماع الفرنسي بيير بوردو Bourdieu Pierre مثل مفهوم ((اللاوعي الثقافي L"inconscient culturel (*)". (ليفسر) مصدر التأثير الحاسم في الاختيارات الثقافية)) (4). وقد اتخذ م. برادة مفهوم اللاوعي الثقافي بوصفه أداة إجرائية لـ ((تسجيل الترابط الوثيق بين الفكر النقدي المندوري ورؤية بعض الجماعات أو التيارات التي أطرته)) (5).

وظف محمد برادة، أيضا، مفهوم المثاقفة L"acculturation (*) واعتمد عليه في الفصل الأول من دراسته لتحليل المرحلة التأثرية من كتابات مندور النقدية، وقد ساعده هذا المفهوم على تفسير الإشكاليات الثقافية والأيديولوجية والسياسية، ليكشف عن أصولها ومسبباتها. كما استعار مفهوم المثقف العضوي الذي أخذه عن أنطونيو غرامشي الذي وسع ((مفهوم المثقف ليشمل كل من يمارس عملا تربويا،ثقافيا، أخلاقيا...فمناضل الحزب والمعلم والصحفي والأديب مثقفون لكونهم يبذلون عملا ذهنيا... يتعدى كثيرا كمية ونوعية العمل اليدوي)) (6).

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 14

(2) Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humaines: 39

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 16

(*) مصطلح استعمله بيير بوردبو لتحليل العلاقات القائمة بين المجال الثقافي ومشروع الإبداع.

(4) م. س: 39

(5) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، فصول، م. 9، ع 3 / 4، فبراير1991: 121

(*) تعني العملية التي تدخل بمقتضاها جماعة في صلة بثقافة مغايرة لثقافتها، لكي تتمثلها بالكامل أو جزئيا..

(6) عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 52

استفاد الباحث م. برادة من قراءاته في المنهج التاريخي الجدلي، حيث نظر إلى الفكر النقدي المندوري باعتباره شكلا من أشكال البنية الفكرية للمجتمع. ومما هو ملفت للانتباه أن م. برادة استبدل مصطلح التماثل بمصطلح اللاوعي الثقافي المستعار من بيير بورديو، وبهذا يكشف عن التعديل الذي مس المنهج الغولدماني دون أن يخلخل جوهره. ونلاحظ أن الباحث استعمل مفهوم الوعي الممكن الذي أخذه عن ج. لوكاتش ((ليلاحظ التطلعات الشعبية المجاوزة للأحزاب ممثلة الوعي الكائن في الثلاثينات))[1].

وقبل أن نتناول المستوى الإجرائي فيهذه الدراسةالنقدية، أطرح الأسئلة التالية التي تفرض نفسها علينا بإلحاح وتساعدنا بالتالي على تقييم المقاربة البرادية. كيف جسد الباحث مقاربته؟. وكيف وظف المفاهيم الجديدة التي لقح بها منهجه؟. وهي النتائج التي توصل إليها؟. قبل عرض مقاربة الباحث نشير إلى الخطة التي انتهجها، وهي الخطة التي استمدها من قول مندور، الذي لخص فيه مساره النقدي في ثلاث مراحل وهي: المرحلة التأثرية أو مندور والمثاقفة تليها مرحلة النقد التحليلي، ثم مرحلة النقد الأيديولوجي. و((برادة مثل جولدمان يرى أن ما يستحق البحث في أعمال مندور أو غيره ليس سيرته الشخصية في تقاطعها مع التيارات الاجتماعية والسياسية والفكرية... بل إن أعمال مندور تجد مؤلفها الحقيقي بكلمات جولدمان في البنى العقلية لفئة اجتماعية (عابرة للأفراد)، في رؤية هذه الفئة للعالم))[2].

اقتضت المرحلة الأولى (التأثرية) أن يتناول الباحث المكونات البانية التي ساهمت في التكوين الثقافي لمندور، أو بعبارة أخرى البحث عن التحولات التي حدثت في حياة الناقد في هذه المرحلة بالذات. وهل التطور الذي حدث في الفكر المندوري كان مقصودا، أم راجعا لعوامل أخرى وجهت الحقل الثقافي والسياسي؟. فما الأدوات المنهجية التي استعان بها الباحث لفهم هذه المرحلة من حياة الناقد؟.

كشفت الدراسة الحايثة أن توظيف م. برادة: مفهوم اللاوعي الثقافي L"inconscient culturel الذي استعاره من العالم السوسيولوجي الفرنسي بيير بورديو Pierre Bourdieu، مكنه من الكشف عن الحقول الثقافية ومنظومات التفكير التي أثرت على الناقد م. مندور، سواء في مسيرة التكوين في مصر، أو حين اكتشف الثقافة الغربية، وبفضل هذا المفهوم تمكن الباحث من تحليل كتابات مندور في هذه المرحلة في مجال النقد وفي مجال الكتابات الاجتماعية والسياسية، حيث كشف اللاوعي عن العناصر المكونة والمؤثرة في التفكير والنقد والسياسة المندوري.

(1) محمد خرماش،البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، م.9ع3 / 4، فبراير1991:122

(2) إبراهيم فتحي، الديمقراطي الثوري في مرآة البنيوية التكوينية، مجلة أدب و نقد، عدد خاص، 63 نوفمبر 1990: 70-71

أما المفهوم الثاني المثاقفة L"acculturation الذي طعم به منهج غولدمان، مكنه من أن يكشف عن التفاعلات الثقافية التي تفاعل معها مندور، وأثرت في تفكيره النقدي. وقد ساعد هذا المفهوم القارئ على تمثل الحقل الثقافي الذي صنع هذه الشخصية، والتي صاغت معها منهجها النقدي.

وبغرض تفسير الحقل الثقافي في مصر (من1936 إلى 1952)، وتموضع م.مندور داخل هذا الحقل، وظف م.برادة مصطلح الوعي الممكن" La conscience possible.(*) ولإثبات حضور الوعي، قام بتحليل الوضعية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ليؤكد على أن وجود هذا الوعي كان بفعل عامل الأزمة التي عرفتها مصر، ونتيجة لذلك برز الوعي الممكن ليترقب الحلول المأمولة.

وعن مفهوم المثقف العضوي(*)، فإن توظيفه في هذه المقاربة جاء ليفسر تموقع م. مندور في النسيج الاجتماعي، حيث ظهر بوصفه مثقفا نشيطا لعب دورا أساسيا ((في تحقيق تجانس الوعي الطبقي))[1]. ومن هنا استخلص الباحث التفسير الذي جعل الناقد يتموضع في موقع المثقف العضوي.

أما مرحلة النقد الأيديولوجي فقد كشفت عن رؤية العالم لمندور، والتي جسدها عبر موقفه المؤيد للشعر الجديد، وهي رؤية امتداد للوعي الممكن المستمد من الثقافة الاشتراكية، ومن هنا نفهم لماذا اتسم نقد مندور في هذه المرحلة بالصبغة أيديولوجيا. ويمكن أن نقول إن الناقد محمد برادة قد أثرى مقاربته بكثير من المفاهيم والآليات التي مكنته من أن يقرأ ناقدا قراءة بنيوية تكوينية، حيث وفر هذا المنهج مرونة كبيرة لإنجاز قراءة تكوينية متميزة في اختيار موضوعها، وفي عملية تفسيرها.

ندرج في هذا الاتجاه المنهجي مقاربة عربية ثالثة، لما تتميز به من خصوصيات تؤكد أن صاحبها وعى المنهج البنيوي التكويني وعيا تاما، وحاول القيام ببعض التعديلات والإضافات، ليخلق انسجاما بين المنهج وطبيعة الإبداع المستهدف. إنها مقاربة الباحث المغربي لحمداني حميد (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي).

(*) إن لوسيان غولدمان هو الذي دقق محتوى مصطلح الوعي الممكن بعد أن استعمله لوكاتش، وفي دراسته الوعي القائم والوعي الممكن، الوعي الملائم والوعي المغلوط التي نشرها في كتابه الماركسية والعلوم الإنسانية، طبق غولدمان هذا المفهوم على عدة أمثلة تاريخية. وقال: يجب البدء بالتميز بين الوعي القائم وما له من محتوى غنة ومتعدد الجوانب، وبين الوعي الممكن باعتباره الدرجة القصوى من التلاؤم التي يمكن أن تبلغها الفئة الواعية بدون أن تتغير طبيعتها: 126

(*) المثقف العضوي هو المثقف الذي تكون علاقته مع الطبقة الثورية بنوع تفكير مشترك، فليس هو ذلك النرجسي الفرداني المحلق على أجنحة الفكر الحر... والذي يقيم علاقة مضببة (أو سرية) مع الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها.إن العلاقة العضوية هي قبل كل شيء.. علاقة معترف بها، معلنة، منظرة، ومرادة سياسيا من أجل الدفاع بطريقة جيدة عن التصور الجديد للعالم الذي تحمله تلك الطبقة الثورية، عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 53-54

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 66

كشف الباحث لحمداني حميد عن موقفه من المنهج الغولدماني على مستوى الفهم والتفسير. بالنسبة للمستوى الأول، أبان الباحث عن تبنيه بعد(بضم الباء) القراءة الإبداعية التحليلية، التي تسمح بالقبض على البنية الدلالية، وما تقتضيه من بنى مضمونية. وفي هذه الخطوة كان الباحث وفيا للمنهج الغولدماني، إذ أكد على المنطلقات الأساسية التي اعتمد عليها غولدمان في بناء منهجه[*]. نركز على أهم ما أسس عليه مقاربته وهي:

1- ينفي الباحث ل. حميد في المبدأ الأول أن يكون النتاج الأدبي انعكاسا آليا للواقع وللوعي الجماعي، وهذه مسألة هامة، فلو كان الإبداع كذلك، لانتفت صفة استقلاليته، وبالتالي صفة التكوين.

2- إن العلاقة التي تتأسس بين الوعي الجماعي والعمل الفني لا ينبغي أن يحكمها مبدأ التطابق أو الانعكاس، بل ينبغي أن تقوم على التماثل أو التناظر.

3- إن المبدع، مهما كانت عبقريته، ليس بقدوره ((أن يضع من تلقاء نفسه بنية فكرية منسجمة تقابل ما يدعى عادة بـ رؤية العالم))[1].

4- التأكيد على أن مبدأ الوعي الجماعي ليس حقيقة مستقلة عن الأفراد، ((إنه وعي يتكون... خلال السلوك العام للأفراد في الحياة)) [2].

فلماذا ركز الباحث على هذه المبادئ؟. إن التركيز على هذه المبادئ هو العامل الذي وجه النقد الجدلي إلى الإتجاه البنيوي التكويني، باعتبار أن الإبداع ليس من صنع مبدعه (الفرد)، إنما من صنع الجماعة التي ينتمي إليها، وهي مصدر المضمون والتفسير. لذلك بين الباحث خطته المنهجية وهي تلتقي مع المبادئ العامة لمنهج غولدمان، ومع بعدي الفهم والتفسير. فأكد الباحث على عملية الفهم والمتمثلة أساسا في تحليل البنية العميقة الدالة، وتليها عملية أخرى، وهي تفسير هذه البنية ضمن بنية أوسع، التي تعبر عنها الرؤية.

وهناك مسألة أخرى، لا ينبغي أن تفوتنا في هذا السياق، وهي استفادة الباحث من مناهج كثيرا في مرحلة التحليل، حيث استعار بعض الأدوات الإجرائية التي وظفها البنيوية التقليدية، دون أن يحددها بالمصطلح مكتفيا بالقول ((إن ما نجده من ملامح التحليل البنيوي في هذه الدراسة، إما هو استلهام لبعض المفاهيم الأساسية الأولى التي يعتمد عليها البنيويون))[3].

(*) راجع المدخل (المبحث المتعلق بمبادئ غولدمان)

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 12

(2) م. س: 13

(3) م. س: 14

على العموم فإن الباحث كان وفيا لخطته المنهجية، التي بناها على الفرضية الثنائية التالية: إن قراءة الباحث للرواية المغربية عكست موقفين متباينين بالنسبة للواقع الاجتماعي. الموقف الأول يعكس المصالحة مع الواقع الاجتماعي./ الموقف الثاني ينتقد الواقع. و قد أثبت التحليل صحة الفرضية. فكيف تميزت القراءة المحايثة للروايات؟.

قام الباحث بتحليل البنية العميقة الدالة لكل رواية من روايات الموقفين (موقف المصالحة مع الواقع وموقف الانتقاد للمجتمع)، وقد اعتمد على منهجية تكاد تكون نمطية في كثير من الأحيان، فركز على تحليل البنية السطحية لكل رواية على حدة حيث كشف عن العناصر المشكلة للبناء الروائي من (رموز وأحداث ولوحات تصويرية وشخصيات..)، ويلاحظ أن الباحث ل. حميد لم يوازن في تحليله لهذه العناصر، فنجده حينا يركز على جميع العناصر كما هو الحال في رواية (دفنا الماضي لعبد الكريم غلاب)، وأحيانا أخرى يتناول عناصر محدودة من البنية السطحية، إلا أنه كان يحرص أشد الحرص على تحليل العناصر والبحث عن العلاقات التي تربط بينها بهدف تأسيس علاقة جديدة تشكل عناصر البنية العميقة أو البنية المضمونية.

ومن هذا المستوى (الفهم) لتحليل لبنية السطحية يستخلص لحمداني حميد رؤى المبدعين للروايات[*]، مقارنا الرؤية المستخلصة بما حدده في المدخل السوسيولوجي، بالإعتماد على آلية التناظر.

ولتوضيح هذه المسألة نسوق هذا المثال للكشف عن جانب من جوانب المقاربة، فالعلاقة التناحرية بين شخصيات الزمرتين في رواية (دفنا الماضي) تتناظر مع الواقع الاجتماعي في المغرب الذي يعرف هو الآخر علاقات تناحرية بين زمر ما زالت تتعاطف مع الاستعمار، وأخرى وطنية مناهضة للإستعمار. فبقاء عنصر من الزمرة الأولى معناه أن النضال ضد الاستعمار لم ينته[1].

وبعد الكشف عن الزمر والصراع القائم بينها، يقوم الباحث بإماطة اللثام عن أيديولوجية كل زمرة من الزمر الأساسية في الروايات، ففي رواية (دفنا الماضي) فسر الوعي الذي تجلى في الزمرة الصغيرة وهي الزمرة المفكرة، من خلال التفلسف والنقاش الذي كان يدور بين أعضاء الزمرة، وفسر أيديولوجية الزمرة أيضا من الدور الذي لعبته في الواقع. ولاحظ الباحث أن روايات الموقف الأول (المصالحة مع الواقع) تلجأ إلى تقنية ((الوصف التسجيلي بهدف تعويض الخواء الفني الذي تعانيه الرواية))[2].

وبالنسبة لتفسير طبيعة الرؤية في روايات [المصالحة]، فقد حصرها الباحث في الصراع بين الأجيال، الذي جاء تعويضا للصراع الطبقي، وتفسير ذلك أن الصراع بين الأجيال ليس ماديا، قائما على

(*) سبعة أبواب و دفنا الماضي والمعلم علي لـ عبد الكريم غلاب/، أكسير الحياة وجيل الظما لـ محمد عزيز الحبابي/، المغتربون لـ أحمد الاحسايني / ، الريح الشتوية لـ مبارك ربيع

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 142

(2) م. س: 156

المصالح، إنما أساسه ((الإختلاف في العقلية)) [1].

وبجمل القول فإن لحمداني حميد قام بقراءة نقدية من المنظور البنيوي التكويني، ودلت القراءة الحايثة لهذه المقاربة أن الباحث التزم بالمنهج الغولدماني؛ فكان وفيا له في مرحلة الفهم وفي مرحلة التفسير، فقد وفق في صياغة مقاربة تتسم بالشمولية، فجمع بين الدراسة الفنية والدراسة السوسيولوجية، فتحققت بذلك جدلية الفهم والتفسير. وعلى الرغم من أهمية التفسير وقيمته إلا أنه كان أقرب إلى التفسير الأيديولوجي حيث ركز مطولا على إبراز دور الشريحة في حركة الصراع وفق الموقع الاقتصادي، فوقع في فخ الملاحظة التي صرح بها حينما قال: ((ولا شك أن تقديم صورة للواقع الاجتماعي وفقا لهذا التصور الجدلي بالذات لا يجعل دراستنا بمنجاة من تأويل أيديولوجي معين)) [2]. وأكد على هذه الملاحظة الباحث محمد خرماش حيث بين أن لحمداني حميد ((في توظيفه هذا المنهج كان أميل إلى التقويم الأيديولوجي منه إلى البحث التكويني)) [3]. إن ذلك لا يقلل من شان المقاربة ومن أهميتها، حيث تبقى في مقدمة الأبحاث النقدية العربية التي تمثلت المنهج البنيوي التكويني تمثلا شاملا.

نصل إلى العينة الرابعة التي وقع عليها اختيارنا في هذه المدونة النقدية، وهي مقاربة مختار حبار (شعر أبي مدين التلمساني، [الرؤيا والتشكيل])، وهي المقاربة التي أدرجناها ضمن هذا السياق لكون صاحبها أدخل عليها نوعا من المرونة، فتجاوز بذلك الإطار التقليدي للمنهج، هذا من جهة، ومن جهة ثانية قاربت تجربة أدبية متميزة في الشعر العربي، وهي التجربة الصوفية المتميزة هي الأخرى برؤيتها وتشكيلها. وما يهمنا في هذا المقام هو الإجابة عن سؤالين اثنين: كيف صاغ الباحث مختار حبار منهجه لمقاربة شعر أبي مدين التلمساني؟ وما هي مميزات خطته على مستوى مرحلتي الفهم والتفسير؟.

أول خطوة قام به الباحث تمثلت في تحديد المتن الشعري أو البنية اللسانية السطحية للتجربة الصوفية، وهذه خطوة إجرائية هامة وأساسية، وقد أولاها غولدمان أهمية كبيرة في منهجه، بل إنه اعتبر مسألة التحديد من المشكلات الأساسية للمنهج [4].

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 159

(2) م. س: 16

(3) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، م.9،ع3 / 4، فبراير1991: 130

(4) ((Après ces considérations préalable, nous arrivons au problème le plus important de toute recherche sociologique de types structuraliste – génétique: celui du découpage de l"objet. Lorsqu"il s"agit de sociologie de la vie économique, sociale ou politique, ce problème et particulièrement difficile et absolument primordiale; on ne peut on effet étudier les structures que si l"on a délimité de manière plus ou moins rigoureuse ...)) Lucien Goldmann, Pour une Sociologie du roman, 350

أشار الباحث في مدخله المنهجي إلى ثلاثة مفاهيم مفتاحية وهي (البنية السطحية والبنية العميقة أو الذهنية وعملية التفسير، والنواة والمنبع)، اختزلت المنظور النقدي والتي أشار إليها في قوله: ((إن أقرب الأعمال إلى موضوعنا، هي تلك الأعمال التي انشغل أصحابها بمحاولتهم الجادة في قراءة... حاولت أن تنظر في أجزاء القصيدة، وأن تفهم بنيتها السطحية.. ثم الغوص... بحثا عن البنية العميقة أو الذهنية، قبل أن تبدأ عملية التفسير التي لا تستقيم بدون اكتشاف النواة والمنبع)) [1]. ولم يخف مختار حبار الصعوبات التي تواجه الباحث في هذا المنهج خصوصا حينما يظل القارئ يلهث جريا وراء البنية العميقة المندثرة المجهولة، والتي كانت محل اهتمام مناهج النقد القديم والحديث، التي ((حاولت أن تربط بين الظاهرة الفنية ومنابعها الفاعلة)) [2].

في هذا السياق كشف الباحث عن المناهج النقدية التي أفاد منها في صياغة منهجه لقراءة القصيدة الصوفية عموما وشعر أبي مدين التلمساني خصوصا، ومنها الدراسات التطبيقية التي أفادت من المنهج البنيوي التكويني، ومن كل ذلك استخلص مسائل نظرية هامة منها أن الرؤية الصوفية ثابتة لها مرجعية عميقة التي جسدها المثلث الصوفي في مجموع شعر أبي مدين التلمساني الذي يتجسد من قسمين متقابلين ومتفاعلين (الفرق الأول (الغياب عن الحضرة)، الفرق الثاني (مبني على الحضور أو الغياب عما سوى الحضرة).

أما منهج الباحث في التفسير فحدده بالبحث ((عن العلة التي تشكلت بموجبها القصيدة الصوفية)) [3]. والذي جسده ((في البنية الدلالية العميقة الموحدة)) [4]، ((التي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي استنتجناها))... [5].

إن أول ما ينبغي الإشارة إليه هو هذا التلاؤم والتماثل بين البيان النظري (الذي اختزله الباحث في الخطاطة) وبين الممارسة النقدية. فعلى مستوى التشكيل (الدال) قسم الباحث البنية الكبرى (الشعر الصوفي) إلى دال ومدلول؛ فالدال هو البنية السطحية التي قسمها قسمين (غياب وحضور) وفق التجربة الصوفية، وفي هذه البنية تناول الباحث الموضوعات الشعرية المتصلة بالتجربة الصوفية، ووفق قسميها، ثم عالج الأساليب المشكلة للبنة السطحية والمتمثلة في[التقابل، التمثيل، التجريد، التناص، القص]، تلتها دراسة المعاجم الخاصة لكل بعد.

(1) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، العدد ¾ المجلد 9، سنة 1991: 130

(2) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 15 / 16

(3) م. س: 21

(4) م. س: 21

(5) م. س: 21

وعلى مستوى المدلول [الرؤيا] أو البنية العميقة المتمثلة في المثلث الدلالي الصوفي، فإن أمرها يختلف عن الرؤى السوسيولوجيا الأخرى، لكون هذه يتم تحليلها من خلال التشكيل الأسلوبي الذي يتماثل مع البنى الذهنية الموجودة في الواقع الاجتماعي. أما الرؤيا الصوفية فهي محددة قبل الشروع في القراءة المحايثة للإبداع، لأنها رؤية متميزة بثباتها و توحدها.

وقد كشفت القراءة للبنية السطحية أن المثلث الدلالي الصوفي [خلق – حق – خلق] لا يتآلف مع الخطاب الشعري الصوفي إلا من جانبين اثنين، أحدهما يناظر مرحلة الفرق الأول [الخلق 1] (الغياب). وآخرهما يناظر مرحلة الجمع أي الحضور [حق]. وهنا يتبادر إلى السؤال التالي: كيف استطاع الباحث القبض على تفاعل الرؤيا بالتشكيل؟

يقوم مبدأ المقاربة عند الباحث الانطلاق من العام للوصول إلى الخاص، ومنه إلى ما هو أخص، ففي سياق الموضوعات الشعرية – مثلا – يبدأ مختار حبار بالقصائد التي تجسد البعد ثم ينتقل إلى الموضوعات التي تتناولها، ثم إلى الموضوعات الوظيفية، إلى الموضوعات التي تختص بالبعدين، إلى خصائصها.

تنهض المقاربة في موضوعة الطلل على عرض التشكيل الموضوعاتي [للشبيه]المتمثل في موضوعة الطلل، والقول الشبيه هو في ظاهره شيء نحوي محسوس ((يقول شيئا آخر لا نحويا ولا محسوسا)) [1]. ويبين الباحث عن المعاني ((في موضوعة الطلل وذكر الديار والمنازل والأحبة)) [2]. ومن هذه الخطوة الإجرائية، يقيم الباحث تناظرا بين معاني الشبيه التي تقول شيئا آخر وبين جانب من جوانب المثلث الدلالي الصوفي، أي أن الباحث يقوم بالبحث عن المنشأ التكويني للرؤيا الصوفية، يتم من خلالها العودة إلى المثلث الدلالي الصوفي، لأن طبيعة الرؤيا الصوفية ثابتة، وفي هذه الحالة يمكن التميز بين الشعر الصوفي من غير الصوفي من المنشأ التكويني.

وإذا قارنا الرؤيا الصوفية بالرؤية السوسيولوجية، فإن أمر هذه الأخيرة يختلف عن السابقة، التي تتميز بمنشئها التكويني الثابت. فتفسير الرؤية السوسيولوجية مرتبط بالعودة إلى البنى الذهنية التي كانت سببا في منشأ الإبداع. ومن هنا يبرز التمايز بين الرؤية السوسيولوجية وبين الرؤيا الصوفية التي اكتشفها مختار حبار.

نخلص من هذا الفصل، وهو أحد المستويات الأساسية للقراءات النقدية للبنيوية التكوينية، إلى تقييم نراه ضروريا لهذه القراءة التي شملت مناقشة ثلاثة مباحث، تتعلق أساسا بـ (إشكالية المصطلح وإشكالية التماثل والانعكاس ومنظومة المنهج).

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 61

(2) م. س

إن قراءتنا لهذا المستوى أبانت أن القانون العام الذي يحكم المنهج البنيوي التكويني الذي تبنته القراءات العربية لا يخرج أن تكون المقاربة العربية، إما تلفيقا أو تجاوزا. من هذا القانون (الحكم) ومن الفرضية التي أسسنا لها انطلاقا من إشكالية المصطلح والتي مكنتنا من أن نحدد افتراضا أوليا يتمثل في كون التباين المعاين لدى النقاد على مستوى المصطلح لابد وأن ينطوي على مفارقة في تمثل المنهج. فإما أن تكون القراءة غير دقيقة للمفهوم فينتج عن ذلك منظور تركيبي للمنهج،كما رأينا، وإما أن تكون القراءة واعية دقيقة فيتمخض عن ذلك تمثل صائب للمنهج، مستمد من روح أصوله ومبادئه ومفاهيمه وآلياته أي انه مستمد من رؤية نقدية شمولية.ومن هنا تجلى اتجاهان في قراءة البنيوية التكوينية في المدونة النقدية العربية المعاصرة.

الاتجاه الأول [التلفيق] لاحظنا مثوله على جميع المستويات الفرعية الثلاث لهذا الفصل، حيث كشفنا أن التلفيق كان على مستوى المصطلح أولا فالتصور لمفهوم التكوين انجر عنه تصور غير دقيق في الآليات والأدوات الإجرائية وفي تصور المنظومة المنهجية. فالتلفيق الملاحظ في مختلف المستويات الجزئية السابقة كان مصدره عدم إدراك لـ مفهوم التكوين. فالنظر إلى علاقة الإبداع بالواقع من رؤية الانعكاس الآلي والتأثير والتأثر مرتبطة بالانطلاقة المتعثرة على مستوى المفهوم والتي تؤكد هيمنة المنهج الاجتماعي حتى مع حضور الحماس المنهجي المصرح به في المقدمات المنهجية التي أبانت عن تبنيها المنهج البنيوي التكويني.

وتبين في هذا الإستنتاج أن هيمنة مفهوم الانعكاس الآلي في الدراسات التي أعلنت عن تبنيها للمنهج التكويني كان في الدراسات التي لم تع جدلية التكوين على مستوى المفهوم، فانسحب ذلك على مستوى منظومة المنهج، حيث التلفيق كان نتيجة طبيعية للقراءة الخاطئة للمفاهيم السامية للمنهج.

أما الاتجاه الثاني [التجاوز] الذي يمثله النقاد والباحثون الذين أدركوا مفهوم التكوين، وهم النقاد الذين كان لهم اتصال مبشر بالمنهج البنيوي التكويني في أصوله ومرجعياته، وتمكنوا من تكوين صورة واضحة ودقيقة عن مفهوم المصطلح البنيوية التكوينية وعن الآليات الإجرائية للمنهج كما جاء في أدبيات غولدمان وتلاميذه. وعلى هذا الأساس نهض مشروع منهجهم على مفهوم التماثل بين الأعمال الإبداعية وبين الواقع الاجتماعي، وتمثل (بضم التاء وكسر الثاء) التماثل على أنه تخلص من مقولة الانعكاس الآلي التي قيدت الإبداع وأفقدته استقلاليته. بل إننا نجد أن مفهوم التماثل قد عرف تطورا، فلم يبق محصورا بين الإبداع والخارج حيث تجاوز هذه النظرة، وأصبح بين الإبداع والإبداع.

وكان لهذا الإدراك الواعي لأصول المنهج ومفاهيمه وآلياته عند أصحاب هذا الاتجاه أثر طيب على القراءات النقدية، حيث استعار بعض النقاد مفاهيم من مناهج أخرى مكنتهم من أن يحاوروا بها المنهج البنيوي التكويني، وبذلك شكلوا منهجا نقديا تجاوز المقاربة الغولدمانية بتليينها وطبيعة الإبداع العربي.

الفصل الثاني

في مقاربة البنية العميقة الدالة

الفصل الثاني

في مقاربة البنية العميقة الدالة

أولا: في مقاربة المفهوم

يعالج هذا الفصل قضية من أهم القضايا النقدية الأساسية المتصلة بالمنهج البنيوي التكويني وهي قضية البنية العميقة الدالة باعتبار مفهوما يشكل حجر الزاوية في أية قراءة تكوينية. فالبنية الدالة - كما يراها بياجي - تكتسب دلالتها في أثناء أدائها لوظيفتها، في حين أنها تقوم بوظيفتها من أجل أن تكون بنية دالة. لذلك حاولنا مقاربة البنية العميقة الدالة لتمكن من مقاربة المفهوم والمصطلح، والمستويات وعلاقتها بالتشكيل والأداة. ومن هنا اقتضت خطتنا المنهجية تناول هذه الإشكالية في أربع جزئيات أساسية مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا وثيقا.

ففي الجزئية الأولى قاربنا مفهوم البنية الدالة في الخطاب النقدي الغربي انطلاقا من إنجازات أعلام والمنهج البنيوي التكويني. وقد حولنا ربط هذا المفهوم بالمقولات الأساسية للمنهج مثل الشمولية باعتبار أن البنية لا تكون دالة إلا إذا كانت شاملة، منسجمة ومتناسقة مما يشكل جمالها، ومن هنا ارتبطت البنية بالفهم.

وفي ضوء الإنجازات السابقة قاربنا المصطلح والمفهوم في المدونة النقدية العربية عند النقاد الذين شكلت هذا البحث، وقد حاولنا تفسير الاختلاف الحاصل بين النقاد في هذه المسألة، وخرجنا بتصور لإشكالية المفهوم والتي ربطناها بعدم تمثل الأصول والمرجعيات الفكرية والفلسفية المؤطرة لمفهوم.

وكان ولا بد أن يقودنا الحديث عن المصطلح والمفهوم إلى مسألة أخرى مرتبطة بهما أشد الارتباط وهي البنية السطحية بوصفها الأداة أوالتشكيل التعبيري الحامل للبنية العميقة الدالة أورؤية الكاتب أو المبدع. لذلك ناقشنا هذه المسألة في المقاربات النقدية التي تبنت هذا المنهج. واتضح أن البنية السطحية لا تخرج عن مجالين اثنين، مجال لا يكترث كثيرا بالبنية السطحية لاعتبارات تتعلق بطبيعة موضوع القراءة نفسه، وهو المجال الذي يحتضن النصوص الفكرية لا بوصفها لا تتوفر على بنية سطحية، بل إن القراءة تقتضي البحث عن المكون الباني فحسب ويتعلق الأمر بمجالات خارج الابداع. أما المجال الآخر وهو المجال الذي يتحقق فيه مستوى الفهم والقراءة الجمالية بوصفها المعبر الذي يوصل إلى البنية العميقة.

ويترتب عن كل ما سبق الوصول إلى تمثل علاقة الرؤية بالتشكيل، التي تفرض نفسها بإلحاح. فالتشكيل بوصفه مطلبا أساسيا من المنظور البنيوي التكويني، يتمظهر من خلاله المكون الباني أورؤية المبدع المتوارية خلف الشكل الذي يتفاعل مع مكونه الباني.

اقتضت الخطة المنهجية أن يكون منطلق البحث البدء بمقاربة المنهج والمصطلح في المدونة النقدية العربية، إذ افترضنا أن التقويم الموضوعي للقراءات التي تبنت المقاربة التكوينية بوصفها منهج قراءة، لا تتحقق أهدافه إلا إذا عالجنا إشكالية المصطلح [البنيوية التكوينية] والوقوف عند مدلوله، إيمانا منا بأنه لا يمكن تمثل الكل إلا بمعرفة الجزء، فلا يمكن معرفة كيف استقبل النقاد الآخر (المنهج) إلا بممارسة مكوناته.

لمقاربة هذه الإشكالية (المنهج والمصطلح) كما عرضت في المقاربات النقدية، رأينا من الضروري تناولها في ثلاثة محاور رئيسة متصلة بعضها ببعض، وتفضي في النهاية إلى تحديد تصور شامل للإشكالية، يكشف عن موقف النقاد العرب في تعاملهم مع المنهج البنيوي التكوين. وقد حصرت عناصر الإشكالية في: تحديد تصور النقاد لمفهوم المنهج التكويني، فهذا أمر من شأنه أن يكشف تصورهم وتمثلهم لمفهوم التماثل والانعكاس، لأصل في الأخير عند استقبال النقاد لمنظومة المنهج.

كان البدء بمعالجة [إشكالية المصطلح]، لافتراضنا أن المنهج بوصفه منظومة مفاهيمية متكاملة تبدأ من استعمال النقاد لمصطلح التكوين نفسه الذين تباينت مواقفهم في استقباله وتحديد مفهومه، تباين ترتب عنه – منطقيا – بروز تصورين لفكرة التكوين بشكل عام، وهما تصوران نسبيان، ما دام رواد المنهج أنفسهم لم يعيدوا أنفسهم في كل قراءة. وقد انعكس التصوران، أيضا، على المنظومة المفاهيمية للمنهج، لذلك تعرضنا لإشكالية التماثل والانعكاس التي تعد امتدادا للإشكالية السابقة.

طرح مفهوم التماثل والانعكاس كإشكالية لعدم وضوح دلالته الاصطلاحية في كثير من المقاربات سواء على مستوى المفهوم أو على مستوى الإجراء، مما انعكس ذلك سلبا على القراءات. فلم يرق المفهوم إلى اعتبار [التماثل] نوعا من المحاكاة أو الانعكاس غير الآلي، لغياب المنطلقات التي تسوس مفهوم العلاقة التناظرية والتماثلية. لأجل ذلك حاولت مناقشة الإشكالية، دون أن يكون هدفي منصبا على تسمية المصطلح في حد ذاته، بقدر ما كان منصبا على مدلوله ومحتواه.

يؤكد البنيويون التكوينيون ومنهم أيون بسكادي Ion Pascadi أن غولدمان هو الذي أدخل مفهوم البنية الدلالية tructure significative، ومن مقتضياتها الوحدة والانسجام بين العناصر، و((وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية مكونية إلى رؤية دينامية)) (1).

يندرج مفهوم البنية الدلالية أو البنية العميقة الدالة ضمن منظومة المفاهيم والمعايير المنهجية التي تتضمنها البنيوية التكوينية، التي ((تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة إياه بحركة

(1) يون بسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سبيلا، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 46

التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه)) (1). غير أن هذا المفهوم ليس من ابتكار غولدمان إنما سبق أن استعمله لوكاتش بصيغة أخرى، لذا نجد الباحثين يؤكدون على التقاء غولدمان مع لوكاتش في توظيف عدد من المفاهيم والمقولات منها: ((البنية الدلالية والوعي الممكن والتشيء والنظرة الشمولية)) (2).

والواقع فإن غولدمان استوحى مفهومه (البنية الدلالية) من دراسته لمؤلفات لوكاتش الثلاثة [الروح والأشكال] 1911 و[نظرية الرواية] 1920 و[التاريخ و الوعي الطبقي] 1923. وقد برهن غولدمان على ((وجود منهج متناسق بين الكتب الثلاثة... وأن كل كتاب يتوسع في تحليل أقنوم من الأقانيم، أعني بها الشكل والبنية والنظرة الشمولية. ويستنتج غولدمان أن هذه التسميات الثلاث يمكن دمجها في تسمية واحدة، يطلق عليها غولدمان عبارة [البنية الدلالية])) (3).

وقبل شروع غولدمان في دراسة البنية الدلالية، قام بتحديد مفهومها في كتابه أبحاث جدلية ((إن مقولة البنى الدلالية تدل معا على الواقع والقاعدة لأنها تحدد في أن المحرك الحقيقي (الواقع) والهدف الذي تصبو إليه هذه الشمولية التي هي المجتمع الإنساني، هذه الشمولية التي يشترك فيها معا العمل الذي يجب دراسته والباحث يقوم بهذه الدراسة)) (4).

تؤكد الفقرة السابقة أن مفهوم الشمولية Totalité عامل مشترك بين العمل المدروس، وبين الباحث، فلا تتحقق في الأول الغاية المنهجية إلا إذا توفر هذا الشرط (الشمولية). معنى هذا أن البنية لا تكون عميقة دالة إلا إذا كانت شاملة. فالدلالة هي رديف الشمولية من المنظور الغودماني، ولا يتحقق هذا الأمر إلا إذا وجد (بضم الواو) الباحث الذي باستطاعته أن يقبض على هذه الشمولية المفترضة. ((لفهم العمل الذي يريد الباحث دراسته، يجب في المقام الأول اكتشاف البنية التي تأخذ بعين الاعتبار شمولية النص)) (5).

إذا كانت البنية الدلالية (البنية العميقة الدالة) بهذه المعايير والمواصفات المنهجية تبدأ من الاكتشاف ويليه التحديد الذي يراعي المنظور الشمولي للبنية، كل هذا بغرض البحث عن الوقائع

(1) جمال شحيد، في البنيوية التركيبية: 9

(2) م. س: 19

(3) م. س: 9

(4) لوسيان غولدمان، أبحاث جدلية، نقلا عن جمال شحيد، في البنيوية التركيبية: 81

(5) L. Goldmann, La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de méthode, Revue internationale des sciences sociales, 534, Vol xlx (1964) n4 Unesco

والأحداث بغض النظر عن تاريخها، وبهذا يصبح ((مفهوم البنية الدلالية يشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة))[1].

بين يون بسكادي أن البنية الدلالية La structure significative هي معبر للبحث عن الوقائع، لأنها استحالت إلى أداة بحث توجه الباحث إلى تعميق فهمه لتمثل العلاقات الأساسية في النص التي ينبغي أن تأخذ صفة الشمول. فلا يفهم الجزء إلا في إطار فهم الكل، لذلك فإن البنية العميقة الدالة تبقى هي المرجع النواة التي تخرج منها كل الخيوط ((تهدف دراستها إلى اكتشاف الوحدة الداخلية للنص وتشكل العلاقات الأساسية داخل النص (...) بحيث يستحيل علينا أن نفهم زاوية من زواياه دون إحالتها إلى مجمل العلاقات... (فهو) الذي يجمع كافة الإجابات الاجتماعية والتاريخية التي تشكل رؤية معينة للعالم تبرز في تضاعيف النص))[2].

ومن المسائل المتصلة بـ البنية العميقة الدالة أن دراستها تبقى مرتبطة بالإطار الدلالي العام. ففهم البنية لا يرتبط بفهم اللغة عند غولدمان، إنما يرتبط بفهم الكلام، لأن اللغة غير معبرة، أي أنها تبقى دوما حيادية بخلاف الكلام فهو ذو طابع معبر يطبع بالطابع الاجتماعي. وفي هذا يقول غولدمان: ((إن اللغة ذات طابع غير معبر (غير دال) بينما الكلام ذو طابع معبر... فاللغة لا تستطيع أن تكون متشائمة أو متفائلة لأنه يجب أن تتمكن من التعبير عن الفرح واليأس، وبالعكس فإن كل كلام يطبع بطابع المجتمع أصبح بالضرورة معبرا في مجمله، إنه يدل على شيء))[3].

وهكذا فإن كل شيء في المنهج الغولدماني يرتبط بما هو جماعي، لأنه المنبع أو النواة التي تكشف كل الخيوط، ومنه تم التشكيل والصياغة، فالكلام من إنتاج فرد لكن لا دلالة له إلا بالرجوع إلى الجماعة، والإبداع من إنتاج الفرد أيضا، لكنه يعبر عن رؤية الجماعة ولا سبيل إلى هذه الرؤية إلا بالرجوع إلى اللوغوس التكويني وهو البنية العميقة، وبالتالي ((لا نستطيع أن نفهم البنية الدلالية بشكل معمق إلا إذا ربطنا ها ببنى أوسع كالبنى الذهنية ورؤى الطبقات الاجتماعية للعالم والبنية الاقتصادية التي تفرزها حقبة تاريخية معينة))[4].

يتضمن هذا القول بعدا منهجيا هاما، إذ نستوحي منه الكيفية التي يتم بها تفسير البنية العميقة الدالة، فهي تبقى في إطار(السكونية) – وهذا ما يخشاه غولدمان – إذا لم تربط ببنى ذهنية أخرى توجد

---

(1) يون بسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سبيلا،ضمن البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، تأليف جماعي: 46

(2) جمال شحيد، في البنيوية التركيبية:81

(3) L. Goldmann, Structures mentales et création culturelle ,: 15

(4) جمال شحيد،في البنيوية التركيبية: 83

خارج العمل الإبداعي، وبهذا الإجراء تتحقق صفة الدينامية والتكوينية للبنية وفي نفس الوقت تتخلص من مقولة التأثير والتأثر التي انتشرت على يدي ممثلي الأدب المقارن.

ويبقى النقاش مبتورا عن البنية العميقة الدالة أو البنية الدلالية إذا لم يربط بمبدأ التناسق والانسجام Cohérence، وأشار غولدمان في أبحاثه إلى هذا المفهوم التناسق الذي استوحاه من فلسفة هيجل ((ففي الكل تكمن الحقيقة)). فالكل لا يجد الحقيقة إلا إذا كان متناسق الأجزاء، وبهذا يكون التناسق منشأ دلالة العمل الإبداعي.

إذن فإن البنية الدلالية للعمل الإبداعي، هي ثمرة هذا التناسق الكلي للأجزاء والعناصر. فالتناسق يشكل روح العمل الإبداعي، لا على مستوى الفرد فحسب، بل على مستوى الجماعة. وأكد غولدمان الفكرة التي رآها ((تتموضع لا على مستوى الفرد المبدع، ولكن على مستوى الجماعة، التي هي الفاعل الحقيقي للإبداع))[1]. ولم ينفرد غولدمان بهذا التأكيد، بل شاركه باحثون آخرون، فبينوا أن أستطيقا غولدمان ترتكز على التناسق والانسجام Cohérence بالدرجة الأولى، وقد استوحاها من فلسفة لوكاتش وهذا ما بينه جون ميشال بالمي فقال: ((إن استطيقا غولدمان هي قبل كل شيء أستطيقا التناسق))[2]. ويضيف الباحث في سياق مناقشة هذا المفهوم، ((أن العمل الفني أو الإبداعي يعد عملا مقبولا أستطيقيا حين يعبر دوما عن دلالة متناسقة Signification Cohérente في شكل مناسب Forme adéquate))[3].

فدلالة التناسق تتجسد من خلال الانسجام الذي يكون بين الفردي والاجتماعي))[4]. فالتناسق الذي يعنيه غولدمان بالدرجة الأولى مرتبط أساسا بما هو قيمي أي بما هو فني وشكلي يرتبط بمستوى الفهم Compréhension الذي لا يتحقق في غياب التناسق الذي يعد حجر الزاوية في أي بناء فني محكم. فالنص هو مصدر التناسق الذي يتحقق بداخله، فيقوم بدوره إنتاج بنية دالة شاملة تقودنا إلى مرحلة أوسع وهي التفسير L"explication. ((إن مشكلة التناسق تفترض التناول الحرفي للنص، كل النص وليس غيره، وفيه يتم البحث عن بنية دالة Structure significative globale، أما التفسير L"explication فهو مشكلة البحث عن الفاعل (Sujet)) الفردي الجماعي (...) أي البحث عن البنية الذهنية Structure mentale التي تقوم بتفسير العمل))..[5]. أي عن المكون الباني أو البنية العميقة الدالة.

---

(1) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman,: 16_17

(2) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant,dans Esthétique et marxisme,.coll, 10/18,:165

(3) Ibid,: 166

(4) Ibid,:166

(5) L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines,: 62

ويؤكد النقد البنيوي التكويني، أنه لا وظيفة للرؤية للعالم ما لم تشكل البنية الدلالية تشكيلا منسجما يمكنها من الظهور والبروز، وبناء على هذا فإن أهمية الرؤية تكمن في الشكل المنسجم الذي يعطي انسجاما للحياة الاجتماعية حقيقة أو افتراضا. فـ ((وظيفة العمل الفني، داخل المجتمع، وهي إعطاء شكل لرؤية العالم، وهو يكون من الأهمية والصلاحية بقدر ما يكون شكله منسجما))... (1).

ثانيا: في مقاربة المصطلح

بينت القراءة الحايثة للمقاربات النقدية العربية، أن النقاد والباحثين العرب الذين اشتغلوا في هذا الحقل المعرفي تباينت رؤاهم في التعامل مع البنية العميقة الدالة Structure profonde significative، وبالتالي اختلفت تصوراتهم إزاء هذا المفهوم. وقبل أن نناقشة هذه المسألة، نرى من الضروري وحسب ما تقتضيه الخطة المنهجية أن نقارب مفهوم البنية العميقة الدالة أو البنية الدلالية Structure significative في المدونة النقدية العربية المعاصرة، فهي المنطلق الأساس الذي يمكننا من إيجاد تفسير للتباين الذي عرفه هذا المفهوم. فما هو التفسير الذي يمكن أن نقدمه لهذا الاختلاف والتباين الذي عرفه المفهوم.؟

اتضح لنا من استقراء الدراسات النقدية المستهدفة في هذه المقاربة أن الباحثين العرب لم يوظفوا مفهوما واحدا للدلالة على البنية العميقة الدالة، كما هو الحال في المقاربات النقدية الغربية التي استعملت مفهوما واضحا وهو: La structure significative البنية الدلالية ((التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق للنص Logos)) (2)، أي إنها اللوغوس التكويني، النواة التي ينبغي البحث عنها في النص.

فقد شاع في المقاربات النقدية العربية التي تبنت البنيوية التكوينية توظيف مصطلحات عديدة حملت مفاهيم اختلفت باختلاف ثقافة النقاد ومشاربهم المعرفية. فهذا محمد بنيس وإن كان قد حدد مفهوم البنية العميقة الدالة بشكل عام في بيانه المنهجي إلا انه لم يستعمل مصطلحا دقيقا يؤطر تصوره البنية الدلالية أو للمكون الدلالي العميق، فضلا على أنه لم يعزز هذا التصور العام بالمصطلح الأجنبي لنتمكن من معرفة مفهومه للمصطلح على وجه الدقة، إنما اكتفى بالقول: ((إن السعي نحو تبني منهج للقراءة، يستند إلى الوعي بالقوانين والبنيات الداخلية والخارجية للمتن، والكشف عن الرابط الجدلي بينهما من أجل الوصول إلى النواة)) (3). وما النواة التي أشار إليها م. بنيس إلا المكون البانئ أو اللوغوس التكويني على سبيل الافتراض.

(1) جاك لينهارت، من أجل استطيقا سوسيولوجيا، محاولة لبناء استطيقا غولدمان، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 57

(2) لحمداني حميد، النقد الروائي و الأيديولوجيا: 48

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 10

واتضح فيما بعد، أن محمد بنيس قد استعمل مفهوم البنية الدالة في سياق عرض عن منهجه قائلا: ((حاولت أن أرتبط بالقراءة التي تولف بين داخل المتن وخارجه، مستفيدا من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة...ومعتمدا على البنيوية التكوينية)) (1). ويبدو أن مفهوم البنية الدالة في هذا السياق يدل على المعنى المراد من البنية (بنيات) الدلالية، La structure signifiante لأن هدف م. بنيس هو السعي للقبض على المكون البانئ للبنية التي سماها البنية العامة. ويتجلى هذا في قوله التالي: حين كان بصدد عرض تصميم رسالته، حيث قسم الباب الأول إلى فصلين ((الأول خاص بتجليات البنية السطحية... والثاني قراءة للبنية العميقة، بعد أن جمعت ما تفكك من البنيات الجزئية والقوانين، لتصل في النهاية إلى تحديد البنية العامة)) (2). ورغم هذا الجهد المبذول من م. بنيس لتحديد مفهوم البنية الدلالية إلا أن تصوره لها ما يزال يحيط به شيء من الغموض والضبابية دون أن يظفر بالتفسير المطلوب مما يدل أن الباحث لم يحسم هذه مسألة حسما صارما.

وهكذا تداخلت المفاهيم والمصطلحات عند الباحث حتى أضحى من الصعب التميز بينها (البنية الدالة، البنية السطحية، البنية الداخلية)، مما يؤكد أن الباحث لم يتخلص من تأثير المنهج البنيوي الشكلي عليه. فالبنية السطحية والبنية الداخلية مصطلحان شاعا استعمالهما عند البنيويين الشكليين، وكان من المفترض أن يركز الباحث على الطابع الشمولي للبنية وانسجامها وتناسقها بالدرجة الأولى، فالعمل الفني من منظور التصور البنيوي التكويني لا يعد مقبولا إلا إذا عبر عن دلالة متناسقة.

أما لحمداني حميد فقد لمح إلى المفهوم البنية العميقة الدالة La structure significative في سياق إشارته إلى المفاهيم الأساسية المؤطرة لمنهج غولدمان وهي (الفهم، التفسير، البنية الدالة، الرؤية للعالم)، لكنه لم يقدم أي مدلول دقيق من شأنه أن يضفي على المفهوم توضيحا يمكن من تحديد تصور له. وكشفت القراءة الحايثة لمقاربة الباحث(3) أنه استعمل مفهوم البنية الداخلية الذي أراد به البنية العميقة الدالة، ((فإن الدراسة الداخلية... يمكن أن تشكل نسقا داخليا يسمح بفهم رؤى المبدعين وتصوراتهم للواقع أجتماعي الذي يعيشون فيه)) (4). وبالتأكيد فإن فهم الرؤى هو سبيل موصل إلى اللوغوس التكويني. إن مفهوم البنية الداخلية الذي كما استعمله الباحث في هذه الدراسة يوحي بمفهوم البنية العميقة الدالة مادامت مقصدية الباحث هي الكشف عن رؤى المبدعين والسعي وراء البحث عنها هو السعي وراء البحث عن المكون البانئ للأعمال الروائية. وفي نفس السياق نجد الباحث يستعمل مفهوم البنية الفنية

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 11

(2) م. س: 11

(3) راجع، لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية

(4) م. س: 15

للدلالة على "البنية العميقة الدالة" أيضا. ((يستهدف (بعد التحليل) الكشف عن "البنى الفنية" وما تعبر عنه من بنى مضمونية عميقة)) [1]. ومهما يكن من أمر فإن غاية "لحمداني حميد" من تحليل البنية الداخلية أو البنية الفنية - كما اصطلح على تسميتها - هو الوصول إلى اكتشاف البنية الدالة باعتبارها بنية عميق، وهي غاية "غولدمان" أيضا، كما كشفها "لحمداني" ((من وراء تحليل البنية الداخلية للعمل الروائي، فهي الوصول إلى تحديد البنية الدالة Structure significative التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق النص "Logos")) [2].

إن مفهوم الباحث "لحمداني حميد" لـ "البنية العميقة الدالة" وإن كان يتجه نحو البحث عن المجهول - الذي هو البنية العميقة - انطلاقا من البنية السطحية، إلا أنه لم يستقر عند مسمى واضح، مما يبين أنه لم يتخلص هو الآخر من تأثير المنهج البنيوي الشكلي. وها هو يوظف مرة أخرى مفهوم "البنية السطحية" Structure de surface في قوله ((هذه البنية السطحية في الرواية، وهذا هو الوجه المباشر الذي يطل علينا في أول قراءة عابرة يمكن أن يقوم بها. إلا أن هذه "البنية السطحية" Structure de surface وما تحمله من أحداث وأوصاف... تحمل في داخلها "بنية عميقة" Structure profonde)) [3].

من هذا التحليل يتبين لنا أن أزمة النقد العربي الحديث تبدأ من أزمة المفهوم والمصطلح، فلم تستوعب المناهج النقدية على أنها منظومات من المفاهيم والمصطلحات لها مرجعيات وأصول فكرية وفلسفية كان من المفترض الوقوف عندها، حتى يتمكن الباحث من تمثلها وتطبيقها على أنها أداة منتجة للمعرفة، وليس مجرد مصطلح جيء به للتجريب ليس إلا.

وكشفت القراءة المحايثة لمقاربة "مختار حبار" أن تصوره للبنية الدلالية ينسجم مع التصور التكويني لهذه المسألة، فقد رأى أنه لابد من الانطلاق من المعلوم الذي يتمثل في البنية السطحية للبحث عن المجهول الذي هو البنية العميقة، فلا يمكن أن يستقيم أي تفسير ما لم يتم الكشف عن المكون الدلالي العميق الذي كان سببا في صياغة هذا الشكل أو ذاك. ولتوضيح هذه الفكرة نسوق قول الباحث: ((ربما كان من الأجدى لنا وللقارئ... الإشارة المختزلة إلى بعض الأعمال النقدية التي انشغل أصحابها بقراءة بعض الأعمال الإبداعية قراءة استكشافية، تحاول أن تربط بين فضاء النص الأدبي بوصفه قابلا أو تشكيلا، وبين دلالته العميقة أو نواته أو رؤيته، بوصفها فاعلا أو قائلا حقيقيا. ذلك لأن التفسير الصحيح أو القريب من الصحة، لأي شكل من الإشكال التعبيرية، لا يستقيم إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الإشكال التعبيرية)) [4].

---

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 15

(2) لحمداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا: 48

(3) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 135

(4) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 15

وهكذا فإن الأمور تصبح واضحة لا يكتنفها أي غموض فيما يتعلق بمفهوم "مختار حبار" للبنية الدلالية الذي ألفناه ثابتا عنده، فمفهومه للبنية الدلالية يقوم على ثنائية "الماقبل والمابعد" أي أن المكون الباني هو الذي يكون سببا في التشكيل التعبيري، وهذا ما يؤكده في الفقرة التالية: ((إن ما قد يتبادر إلى الأذهان الآن، هو التساؤل عن العلة التي تشكلت بموجبها القصيدة الصوفية، ذات السلوك الصوفي العملي، في عمومها هذا الشكل النمطي الموحد الذي أتينا على وصفه. والجواب عن ذلك يرجع، من دون شك، إلى البنية الدلالية العميقة الموحدة أيضا، والتي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي تم استنتاجها من مجموع ما قرأناه من القصائد نفسها، ثم من سلوك الصوفية العملي والنظري)) [1].

إن النقاد العرب الذين تبنوا المنهج البنيوي التكويني صدروا جميعا عن روح المنهج الثنائي [الماقبل والمابعد]، غير أنهم اختلفوا في الإجراء، ولما يتخلص الكثير منهم بعد من تأثير إنجازات البنيوية الشكلية، هذا من جهة، و من جهة أخرى فإننا نفترض أن طائفة كبيرة من هؤلاء قامت على نقل المصطلح أو ترجمته دون أن تنتقي التسمية التي تتطابق مع المفهوم الأصيل. ومن هنا كان التباين في الإجراء.

أصل بعد هذه المناقشة إلى تصنيف النقاد في مقاربتهم للبنى العميقة الدالة، إلى فئتين. فئة ترى "البنية السطحية" تتمثل في مجموع النصوص الإبداعية التي كانت موضوع المقاربة "متنا" "Corpus" موحدا، وفئة أخرى حصرت مفهومها له في استقلالية النص الإبداعي لما يتميز به من خصوصية فنية جمالية، ومن هذا المنطلق كان التصور للبنية الدلالية. يمثل هذه الفئة ثلاثة باحثين التقوا في تصورهم الموحد "للبنية الدالة" وهم: "محمد بنيس"، "الطاهر لبيب"، "مختار حبار"، ومن جميل الصدف أن هؤلاء الباحثين الثلاثة قاربوا إبداعات شعرية قديمة ومعاصرة. ويعد "الطاهر لبيب" أول باحث - فيما أعلم - اتخذ من الشعر العذري [متنا] بوصفه بنية سطحية لمقاربة مستوى "الفهم"، ويبدو أنه قد وعى مفهوم "البنية الدالة"، فقد شكل عنها تصورا دقيقا، ويمكن أن نربط ذلك بقراءات الباحث في أصول المنهج التكويني وآلياته وأدواته الإجرائية.

تمثلت "البنية السطحية" عند "الطاهر لبيب" في مجموع الشعر العذري [متنا]، كأنه نموذج واحد لهذه الزمرة من الشعراء، ولم يكن اختيار الباحث لهذه "البنية" اختيارا عشوائيا مرتجلا لا يخضع لأي اعتبار منهجي، فقد أدرك - كما أدرك أيضا "مختار حبار" حين قارب الشعر الصوفي بوصفه بنية سطحية كأنه متن واحد موحد - أن البنية السطحية للشعر العذري لها علة وجود أو "لوغوس تكويني" واحد، وفهم (بفتح الفاء وسكون الهاء) هذه البنية العميقة مرتبط بفهم بالبنية الشعرية العامة للزمرة العذرية، وليس بنية شاعر واحد، لأن الرؤية للعالم لهذه الزمرة هي تعبير عن موقف جماعة، وليس تعبيرا عن موقف فرد، وهذا هو تصور "غولدمان" الذي صاغ فكرته من مراجع "هيجل" الفلسفية (إن الحقيقة خلاصة الكل).

---

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 21

إن اتخاذ الطاهر لبيب الشعر العذري كله بنية سطحية فكرة ليست اعتباطية، بل هي فكرة امتدادات وأصول مرجعية في المنهج التكويني التي كانت تمثل اللوغوس التكويني، وهذا ما يمكن أن نطل إليه في الفقرة التالية التي يرى فيها الطاهر لبيب الشعر العذري بنية دالة متماسكة فيقول: ((والحال أننا و نهتم -... - بهذه المجموعة من الشعراء الذين لم يدرسوا إلا قليلا... تبين لنا أنه لابد لفهم دلالة شعرهم كليته المتماسكة من إنجاز قراءة جديدة له. ولم نخل خشيتنا من أن لا ننتهي إلى نتائج مقنعة بيننا وبين محاول القيام بالتجربة. وقد فوجئنا نحن أنفسنا، بهذه النتائج اللامتوقعة والمعارضة جذريا لكل ما سبق لنا تلقناه)) (1).

إذا كانت النتائج التي توصل إليها الباحث مفاجئة حتى بالنسبة إليه، وهي في الحقيقة ليست كذلك، فإن مرد ذلك إلى تغير المقاليب، أي أن النظر كان إلى العلة التي كانت العامل المجهول بالنسبة للمعلوم (البنية الدالة للشعر العذري). فالوصول إلى هذه النتائج غير (المتوقعة) مرهون بهذه الرؤية الموحدة للبنية الدالة، وإلى منهج يساعد على إنجاز قراءة محايثة للبنية الدالة. ((ذلك أن الشعر المسمى عذريا يندرج -... - ضمن بنية لغوية، شعرية وذهنية كان لابد من وضع خطاطة لها (...). كما كان من الضروري أيضا إظهار تكوينها أو تطورها الذي أفضى بنا جزئيا -... - إلى التصور العذري)) (2).

وهناك تفسير آخر أورده الباحث لتبرير إجرائه الذي اعتبر فيه الشعر العذري متنا واحدا، لأن الرؤية التي صدرت عنه هي رؤية للعالم لزمرة عانت نفس الظروف المادية والاجتماعية، وكان لها نفس الوعي ونفس ((الرؤية (التي) تبدت لنا باعتبارها نواة وعي جمعي لزمرة اجتماعية مشخصة كانت قد عاشت في شروط مادية خاصة)) (3). وهذا ما جاء بيانه في الباب الرابع.

إن رؤية الباحث الطاهر لبيب للبنية الدالة بهذه الصفة الشمولية الجامعة، توكيد على عمق نظرة الباحث، وتصوره الدقيق لهذه البنية، ومما لا شك فيه أن انسجامها وتناسقها أمر له ما يفسره. وفي هذا السياق ندرج قراءة مختار حبار الذي تلتقي مقاربته مع مقاربة الطاهر لبيب، فكلاهما يشارك الآخر في تصوره للبنية الدالة، فقد كشف حبار مختار عن تمثل واع لمفهوم البنية الدالة، مفهوم يشير إلى الجدلية المرتبطة بين التشكيل بوصفه نتاجا، وبين الدلالة العميقة (الرؤية)، فلكل تشكيل منابع وأصول صدرت عنه، وهذه بالضرورة جماعية، ((لأن التفسير الصحيح أو القريب من الصحة، لأي شكل من الأشكال التعبيرية، لا يستقيم إلا باستكشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأعمال التعبيرية)) (4).

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا): 6

(2) م. س: 6

(3) م. س: 7

(4) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 15

نؤكد مع مختار حبار، فإن الأشكال التعبيرية لا بد لها من منابع التي لا تتمثل في البنية الجزئية، بل في هذا المجهول (الكل الجماعي)، ومن هنا جاءت البنية الدالة (الشاملة) في هذا المتن الموحد الذي اختاره الباحث، لأن التجربة الشعرية الصوفية، هي تعبير عن وعي جماعي ومن هذا الباب كانت البنية الدالة الصوفية تمثل الجماعة (الشعراء الصوفيين)، وإن بدا الأمر أن لكل شاعر تجربته الخاصة، فإن فرضية غولدمان تقول ((بإمكاننا جمع عدد من الأفعال في وحدة بنائية، ونحاول تأسيس بين هذه الأفعال إلى حد يمكن علاقات الفهم والتفسير بإدخال أفعال أخرى تبدو غريبة عن البنية)) (1).

إذن، فإن فكرة البنية كما رأينا موجودة في أبحاث غولدمان، والتي أكدت على جمع الأفعال في وحدة بنائية، ومن هذه الفكرة خرجت مقولة البنية الدالة أو الدلالية التي من خصائصها هذا الجمع الموحد للنصوص الذي ينتج عنه [بنية دالة].

أسس الباحث مفهومه "للبنية الدالة" على فرضية وجيهة بناها على ثنائية الماقبل والمابعد والتي نجد جذورها عند أرسطو، تستمد عناصرها من مجموع شعر أبي مدين وحكمه ومقولاته الصوفية، والتي أبان عنها في المثلث الصوفي. وبالتالي فإن النتائج التي توصل إليها الباحث تطابقت مع المنطلقات التي انطلق منها في مدخله. ولا يمكن أن نقصي تجربة الباحث م بنيس فإنها تنسجم مع التجربتين السابقتين من حيث التوجه العام، حيث تعاملت مع مجموعة من النصوص الشعرية على أساس أن لها بنية دالة واحدة تنبعث منها الأعمال في مجموعها. فما خصائص هذه البنية التي حددها الباحث.؟ وما هو الحد الفاصل بين محاولة هذا الأخير والمحاولتين السابقتين.؟

قبل أن يحدد محمد بنيس مفهومه للبنية الدالة، يمهد بحديث يرتكز أساسا حول الجدلية التي يسير وفقها النص الإبداعي الذي ((يخضع لجدلية خاصة، داخل خضوعه لجدلية أعم وأشمل)) (2). وبالتالي فإن طبيعة النص تبقى في إطار جدلية الخاص والعام، ويخرج بعد ذلك إلى ضرورة إيلاء الأهمية للنص الأدبي لأنه ((هو الأساس وهو المقصود في المجال الدراسة)) (3).

يكشف محمد بنيس عن موقفه بالنسبة لتعامله مع النص الإبداعي، حيث يوظف مصطلح المتن للدلالة على البنية السطحية الذي يعني بها مجموع الأعمال الشعرية لزمرة من الشعراء المغربيين، وأن تحديد هذا المتن كان عن قناعة توصل إليها، لأنه يشكل تجانسا كاملا. وفي هذا السياق نسوق القول التالي للتدليل على هذا المفهوم، ((لذلك أحدد خطي منذ البداية، وأسمي النصوص بمجموعها متنا Corpus، ثم اعتمد

(1) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman,:350

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 24

(3) م. س: 25

المتن بكامله كأساس للتحليل... (وهو) يشكل تجانسـا في جوهره، ما دام يختص بتجربة فئة محددة من الشعراء المغاربة... ولذلك سأنكب على دراسة المتن العام ككل)) [1].

وعلى العموم فقد اعتبر محمد بنيس البنية السطحية ليست نصا واحدا إنما مجموعة من النصوص الشعرية سماها متنا ولها بنية دالة واحدة، ومن هذه الزاوية يلتقي بنيس مع الطاهر لبيب ومختار حبار في تصورهما للبنية السطحية التي لها بنية دالة.

أما الفئة الثانية فهي تتمثل في النقاد الذين تعاملوا مع المتن لا بوصفه بنية دالة تضم مجموعة النصوص الإبداعية بل اعتبرت المتن كله نصوصا مستقلة يشكل كل نص منه تيارا أو مذهبا أو رؤية، وهذا عكس ما انجزته الفئة الأولى. ويمثل هذه الفئة لحمداني حميد وسلمان كاصد ورفيق رضا صيداوي.

في سياق حديثه عن البنية الدالة ينتقد الباحث لحمداني حميد منهج غولدمان، فيبين فيه قصورا يتمثل في عدم تحديد خطة إجرائية تتناول فهم "البنية السطحية"، فـ ((غولدمان يتحدث عن البنية الأدبية دون أن يكون مفهومه عنها قابلا لأن يصبح إجرائيا... إنه يقول بوجود بنية داخلية في العمل الأدبي)) [2]. إن هذا الموقف أدى بالباحث إلى اعتبار البنيوية التكوينية لا تملك الأدوات الإجرائية الكفيلة بتحليل البنية الدالة.

أشرنا إلى هذا الموقف لنبين أن رأي لحمداني حميد في هذه المسألة لايعدو أن يكون مجرد دعوة يلتزم بها، ففي كتابه (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، جاء تصوره للبنية السطحية- مخالفا للتصور الذي يتبناه عند الطاهر لبيب أو مختار حبار أو محمد بنيس- مؤسسا على استقلالية النص الإبداعي (الروائي)، الذي عده وحدة فنية مستقلة، ومن هذا المنطلق قارب لحمداني كل الروايات المغربية في دراسته على أنها نصوصإبداعية مستقلة وليست متنا Corpus ، فلا توجد صلة بين روايات كل موقف من الموقفين (موقف المصالحة، وموقف الانتقاد)، اللهم إلا من حيث الرؤية العامة، وهي رؤية الواقع الاجتماعي. وقد حاول الباحث تعليل هذا الإجراء في قوله: ((إن الاهتمام بالبنى الداخلية للنصوص قادنا إلى تبني طريقة خاصة في التعامل مع الروايات المدروسة، فقد ابتعدنا عن أساليب النقد العربي التقليدي، تلك التي كانت تجمع في إطار واحد الحديث عن روايات متعددة، على فرض أنها تلتقي فيما بينها حول تصور واحد للقضايا التي تعالجها)) [3].

أتصور أن التبرير الذي جاء به الباحث لا يمكن الأخذ به كمسلمة غير قابلة للبرهان والنقاش فما جدوى أن يدرس الباحث سبع روايات - في القسم الأول مثلا - تشترك في موقف واحد وأيديولوجية

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 25

(2) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 48

(3) م. س: 15

مشتركة، وعي واحد دون أن تشكل بنية دالة واحدة. فموقف المصالحة مع الواقع جسدته مجموعة من الروايات، كما أن موقف الانتقاد مثلته مجموعة أخرى من الروايات التي تشكل بنية دالة، وليس مجموعة من البنى المستقلة.

لم يكن الباحث المغربي لحمداني حميد يشكل حلقة شاذة في هذا الأمر، فهناك باحثون آخرون ينطلقون من نفس الفرضية، أي فرضية استقلال النص الإبداعي والتي نعني بها مقاربة النص الإبداعي بوصفه بنية مستقلة دون مقاربته ضمن نصوص أخرى ولو أنها شاركته في نفس الرؤية. ومن هؤلاء الباحث العراقي سلمان كاصد الذي أسس تصوره للبنية الدالة على استقلالية البنية السطحية. فقد تعامل مع كل عمل إبداعي بوصفه عملا مستقلا فحسب له بنية دالة واحدة تنبعث منه. وعلى المستوى النظري لم يقدم سلمان كاصد في بيانه المنهجي ما يبرر موقفه من للبنية الدالة، أو عن مكونها الباني. وكل ما يمكن قوله أن سلمان كاصد كان لديه قناعة بجدوى هذا الإجراء، فهو السبيل الوحيد الذي سيمكنه من استقراء أعمال المبدع المنهج البنائي بوصفه منجزا نقديا جديدا قادرا على تتبع التحولات الفنية والموضوعاتية لذا وجدتني التجئ إلى دراسة تحولات تلك البنى في فنه القصصي))... [1].

وإذا كان سلمان كاصد لم يحسم الأمر في مسألة المفهوم، فإننا نجده على مستوى المنجز النقدي واضحا أشد الوضوح، فقد انصرف إلى استقلالية النص وفرادته، ففي بنية التماسك (الفصل الأول) تفحص الباحث أعمالا قصصية لـ مهدي عيسى الصقر بوصفها أعمالا ذات بنى دلالية مستقلة من مثل؟ (بكاء الأطفال 1950) و(الطفل الكبير 1952) و(الغل 1955)، وإن كانت هذه القصص ذات رؤية متقاربة ((نجد أن بنية المشابهة المتغايرة متجلية في موضوعها المتكرر، الذي يكتنفه تغير تحويلي بفعل العنصر المتغير بوصفه عنصرا جديدا قادرا على خلق حادثة توهمنا بتشكل عمل قصصي مختلف، إلا أن عزل العنصر ذاته يؤدي إلى اكتشاف حالة التشابه بين الأعمال القصصية ذات التوجه الواحد)) [2]. هذا تأكيد من الباحث على التقارب الموضوعاتي في قصص الصقر الثلاث، بفعل اشتراكها جميعا في العنصر المتكرر رغم العناصر المغايرة الداخلة عليها.

في سياق تحليله للبنى الدالة لـ بنية التماسك يقارب س.كاصد قصة (هندال 1954) دون أن يربطها بالقصص السابقة، مما يؤكد أنه لم ينطلق من فرضية معلومة أن هذه مجموعة القصص لا تشكل متنا واحدا، بالرغم من أنها تندرج في سياق موحد، ولو أن قصة (هندال) تقوم على جدلية الحضور والغياب)) [3]. وفي بنية الانشطار قارب سلمان كاصد قصص (الحروف المطفأة، الغريم النائم في الظلمة) وفي بنية

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 14

(2) م. س: 24-25.

(3) م. س: 41

التجاهل التي مثلتها قصة (المسبحة 1975)، أما بنية التدهور فقد احتضنت الروايات التالية: (الحصان 1972)، (المدير 1978)، (حيرة سيدة عجوز 1982)، (في الهواء رنين أجراس 1988)، (العودة 1992).

تؤكد هذه الشهادات الحية أن الباحث لم يؤسس بنيته الدالة على أساس المتن الذي يحن مجموعة من النصوص، أي على أساس بنية دالة واحدة، إنما اعتبر كل عمل (قصة) بنية سطحية مستقلة بذاتها، لها مكونها الباني، علما أن هذه الأعمال تشترك في بنية دالة واحدة تنبعث منها وهي بنية التماسك ذات مضامين متقاربة إن لم نقل موحدة، لا تخلو من بؤر دلالية تشد بعضها بعضا دون أن تفقد كل قصة استقلاليتها، إلا أن الباحث لم يؤسس منها متنا، ولو أنه صرح أن ((مفهوم التماسك (يستمد) قيمته النظرية من المحاولات النقدية والإجرائية التي جاءت بها البنيوية التكوينية بوصفها منهجا يستند في مكوناته إلى رؤية القاص للعالم)) (1).

رغم قناعة س. كاصد بأن النظر إلى البنية النصية في المفهوم التكويني على أنها بنية متماسكة، إلا أنه لم يراع تلك الخصوصية البنائية، ويبدو أنه كان مولعا في هذه المقاربة بهاجس تجريب المناهج الجوارية وأعني بها المناهج السابقة التي هيمنت على مقاربته. ومثل هذا الإجراء لا يسهل عمل الدارس، إذ يجد نفسه أمام مجموعة متعددة من النصوص. ومن البنى الدالة التي قاربها الباحث بمناهج متعددة بغرض إثبات النتيجة التي توصل إليها من خلال تطبيق المناهج الجوارية (البنيوية الشكلية، السيميائية..)، هي نفسها النتائج التي توصلت إليها المقاربة السوسيولوجيا. و الواقع فإن الباحث حينما يتناول أعمالا ((كثيرة في دراسة واحدة، يضطر إلى حذف عدة معطيات تجريبية)) (2).

وهناك قراءة أخرى مماثلة للقراءة السابقة، وهي تندرج ضمن المجال الذي عمل على مبدأ استقلالية النص الإبداعي لما يتميز به من خصوصية فنية، إنها قراءة الباحث اللبناني رفيق رضا صيداوي(3). التي لا يبين فيها مفهومه للبنية الدالة أو الدلالية، ما عدا الإشارة الخاطفة التي وردت في قوله: ((فإن البنيوية التوليدية رأت أن لكل تصرف إنساني طابعا ذا بنية دالة يفترض بالباحث أن يضعها في النور)) (4). إن دلالة المفهوم الذي تضمنته الجملة السابقة غير واضحة، حيث جعل من البنية الدالة رديفا للسلوك الإنساني. ورأى رفيق رضا صيداوي أن فهم البنية الجزئية يقتضي العودة إلى المكون الباني، مما يحتم إدراجها ضمن بنية أوسع منها.

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 21

(2) محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد: 55

(3) أنظر كتابه، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية (1975-1995)

(4) م. س: 39

وكانت مرحلة التطبيق هي المرحلة الحاسمة، لأنها أكدت على مفهوم البنية الدالة الذي أشار إليه ر.ر. صيداوي في بيانه المنهجي. غير أن الباحث تعامل مع الروايات التي كانت موضع تجريب على أنها نصوص مستقلة لا تربطها وحدة رؤيوية، ولو أنها تشترك في بنية دالة واحدة، فقد أقحم في كل عنصر بنائي من عناصر الرواية اللبنانية (الزمن، المكان، الشخصية) مجموعة من النماذج الروائية المستقلة، قاربها بوصفها نصوصا مستقلة، والقاسم المشترك بينها هو العنصر البنائي المستهدف (الزمن، المكان، والشخصية) الذي يكون بمثابة النموذج البنائي، فرواية (كوابيس بيروت) لـغادة السمان درست مستقلة للكشف عن عنصر الزمن المنفتح على الذاكرة، كما درست رواية (الفارس القتيل يترجل) لـ إلياس الديري وهي نموذج آخر من النماذج التي أنفتح زمنها على الذاكرة التاريخية، فضلا عن نماذج أخرى سبقت مستقلة ليؤكد من خلالها على انفتاح النصوص الروائية على الذاكرة التاريخية، دون أن يشكل مجموع الروايات متنا موحدا باعتبار أن العنصر البنائي المستهدف يجمع كل الروايات. وبقيت نفس النصوص الروائية كنموذج بنائي آخر في الفصول اللاحقة.

وهناك مسألة أخرى ينبغي أن نشير إليها، وهي حرص الناقد على استقلالية العمل الروائي أدى إلى تشظي العمل الواحد إلى جزئيات بانية أنفضت إلى البنية التكوينية الأم. وهذه خطة إجرائية مقبولة أيضا، مما يجعل هذه المقاربة متميزة عن سابقاتها. فقد قارب الباحث الرواية الواحدة مقاربة بنائية ثلاثية، في ثلاثة فصول بهدف إثبات أن العنصر البنائي الواحد يتماثل مع العناصر البنائية الأخرى لصياغة نفس الرؤية الروائية للحرب اللبنانية، ففي رواية (كوابيس بيروت) - على سبيل المثال - نجد العنصر البنائي (الزمن) يجسد رؤية متفائلة، فنفس الرؤية يجسدها العنصر البنائي (المكان) في الفصل الثاني، والعنصر البنائي الثالث (الشخصية) في الفصل الثالث. وكان من الأجدر أن يقوم الباحث بالبحث عن نفس الرؤية (التفاؤلية) من خلال النظر في هذه العناصر البنائية كلها باعتبارها تشكيلا بنائيا موحدا يجسد رؤية موحدة هي حصيلة تفاعل عناصر بنائية تتحرك في آن واحد.

إن مثل هذا المنظور النقدي للبنية الدالة الذي يتعاطى مع الإبداع بهذه النظرة التجزيئية للعمل الواحد لا يتعارض مع النظرة الشمولية التي أقرتها البنيوية التكوينية، إنما يعد قراءة أخرى تعمل على البحث عن المكون الباني الذي يفضي إلى البنية العميقة الدالة بناء على فكرة التشظي.

الباحث لم يتجاوز عن مرحلة الفهم حين قارب أعمالا إبداعية حيث كان وفيا للمنهج التكويني[1]. فقارب البنية الدالة لرواية (ثرثرة فوق النيل) لـنجيب محفوظ فكشف عن البنية الأساسية للرواية المتمثلة في عناصرها (الشخصيات، الحوارات، دلالات السرد، الوصف) ليماثل بينها وبين الواقع، فالفرق بين المقاربتين يمكن في أن الرؤية للعالم في المقاربة الثانية ارتبطت بالشكل، بمعنى أن البحث عن البنية الدالة في رواية (ثرثرة فوق النيل) كان انطلاقا من تحليل البنية السطحية لرواية (ثرثرة فوق النيل)، أي انطلق من المجهول إلى المعلوم.

ويمكن أن نقول إن المقتضيات المنهجية هي الأمر الحاسم في استبعاد أو حضور البنية السطحية في التحليل التكويني بشكل مكثف. وبات واثقا أن المرجعية التكوينية قد تكون في مجال النصوص النقدية، غير أن البحث عنها لا ينطلق من السطح أو الشكل التعبيري، بل من الامتدادات الاجتماعية والفكرية، من الوغوس الذي كان سببا في تكوينها. فالمرجعية هي المبدأ الثابت في جميع الأحوال، وتبقى،فقط، مسألة البدء، فهل يكون من البنية السطحية المعلومة أم من المجهول التكويني.؟

قارب الباحث داود سلوم موضوعا شبيها بالمقاربة السابقة[2] فحاول أن يبحث في دراسته عن تفسير لظاهرة النقد العربي القديم من وجهة نظر سوسيولوجيا. فما هي قراءته لـالبنية الدالة.؟

تلتقي هذه المقاربة مع الدراسة السابقة للباحث محمد برادة لا لكونها تتناول موضوعا نقديا بمنهج نقدي، وهذا إجراء يعتبر غير مألوف – لأن المناهج النقدية، عادة، تقارب نصوصا إبداعية لا نصوصا نقدية –، بل لكونها تغير منطلق البحث عن المكون الباني أو المرجعية المفترضة، فإما البدأ بـالمابعد باعتباره متوجا للماقبل، أو الحفر مباشرة عن الجذور أو اللوغس التكويني.

قرأ داود سلوم النقد العربي القديم قراءة سوسيولوجية، فقام بتجريب المنهج السوسيولوجي للبحث عن تفسير يكشف عن منابع ومرجعيات القاعدة النقدية، فبين عمله الإجرائي أن القاعدة النقدية لها مرجعيتها ومكونها الباني المتمثل في السلطة الحاكمة التي كان لها توجيه غير مباشر على الإبداع والنقد. وبتعبير واضح فإن الأحكام النقدية لا تخلو من موقف سياسي أيديولوجي، الذي لا يبرز في النص، ذلك أنه يمكن قراءة الأحكام السلطانية والأحكام النقدية قراءة تماثلية. فالحكم النقدي مؤسس ليداري به الناقد السلطان ويعبر عن مواقفه الثابتة، ومن هنا جاء الإبداع هو الآخر يماثل الأحكام النقدية الثابتة، ومن هذا المنطلق تتمثل المواقف الرافضة لأية حركة تحديثية، التي ترفض الأحكام النقدية الجاهزة. وفي هنا ندرك عدم اكتراث داود سلوم بقراءة البنية التعبيرية لأنها لا تشكل المنطلق الصحيح لتفسير البنية الدالة، بقدر ما كان مهتما بالبحث عن مرجعيات الأحكام النقدية، التي يتيح الكشف عنها التفسير القويم لمصدر الحكم النقدي.

(1) محمد برادة، الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية، ضمن، الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي

(2) راجع، داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم.

لم يقتصر غرض داود سلوم على فهم الحكم النقدي فحسب، بل الوصول إلى تفسير دقيق للوغوس الحكم النقدي، الذي وجد نواته في السلطة السياسية الحاكمة. فالتفسير السوسيولوجي للقاعدة النقدية عند النقاد العرب مرتبط بتمثل امتدادات المجتمع السياسية الأيديولوجية والفكرية. وانتهى الباحث في المسألة إلى أن الظاهرة النقدية لها ارتباط بالسلطة الحاكمة، لذا نجده يستبعد التحليل المحايث للبنى السطحية كما رأينا في مقاربة محمد برادة.

قدم داود سلوم نصوصا نقدية أكد من خلالها على فكرة حب الامتلاك التي عرف بها الخلفاء، فامتد امتلاكهم إلى الفكر والفن، فظهرت أحكام نقدية تكرس مبدأ تملك الخلفاء لموضوعة المدح، التي تقتضي الثبات في السلطة. فحب السلطة وامتلاكها يقتضي سلوكات تتسم بالحزم والثبات بغية المحافظة على النظام. و((يمكن أن نجزم أن موقف السلطة من شعر المدح هذا الموقف الاحتكاري كان أحد البواعث لقواعد النقد بعد استقراء هذه النصوص والنظر فيها يتطلبه الممدوح أحيانا من الشاعر وهو باب يفسر لنا علاقة السلطة بالنقد والناقد شعوريا، أو لا شعوريا لهذا التبار عند تقنين الظاهرة النقدية أو وضع التوصيات والنصائح للشاعر فيما يخص المدح))[1].

فالشاهد في هذا النص، هو إقدام الباحث على تفسير القاعدة النقدية من خلال رؤية سوسيولوجية، فأكد على العلاقة القائمة بين السلطة والنقد، بوصف الأحكام السلطانية تشكل البنية العميقة الدالة، وبدون الرجوع إليها لا يستقيم التفسير وهو مرحلة سابقة عن الأحكام النقدية. فالتوصيات والنصائح التي كانت تسدى للشاعر في موضوعة المدح، تمثل القاعدة النقدية التي بين الناقد والشاعر والحاكم (الممدوح)، أي بين الفن والسلطة. فالقراءة التماثلية بين النقد والسلطة تعزز سلطة السياسي من خلال تقعيد النقد الذي أصبح في خدمته.

وعلى الرغم من أهمية الطرح السوسيولوجي الذي بسطه داود سلوم في مقاربة الظاهرة النقدية العربية وفق المنظور السوسيولوجي، إلا أنه لم يوظف آليات إجرائية محددة تمكننا من تقييم هذه القراءة تقييما من شأنه أن يسمح لنا معرفة مستوى تمثل الباحث للمنهج الذي تعامل معه. فالعلاقة بين الماقبل والمابعد أقامها الباحث على أساس من الربط، فقد فسر موقف الأصمعي المتمثل في إسقاط الفحولة عن الشاعر حيث الهجاء في شعره، ((وأخذ الأصمعي بالموقف الإسلامي من شعر الهجاء ولعله في ذلك كان متأثرا بآراء عمر بن الخطاب في الموضوع، فقد سلب الفحولة عن الشاعر مزرد بسبب الهجاء في شعره))[2].

(1) داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم: 52-53

(2) م. س: 54

فسر الباحث استبعاد الأصمعي "الفحولة" عن الشاعر "مزرد" ليس بسبب فني، إنما بسبب سوسيولوجي، فسقوط الفحولة عن الشاعر "مزرد"[*] كان بسبب موقف أخلاقي. ومهما يكن، ورغم أهمية التفسير الهام الذي هيأته هذه المقاربة، إلا أن الباحث لم يستثمر المنهج التكويني بوصفه منهجا نقديا في أقصى طاقته في تطبيقاته على النصوص الفكرية والنقدية، ليمتد إلى أعماق المجتمع العربي من أجل تحديد "اللوغوس" الحقيقي للأحكام النقدية. فالمرجعية التكوينية للظاهرة النقدية قد تكون لها امتدادات واسعة في الفلسفة الأيديولوجيا والدين. ومن هنا فإن المنهج التكويني يتيح إمكانية قراءة موضوعية للظاهرة نقدية كانت أم إبداعية.

ونسوق في هذا الصدد قراءة "مختار حبار"[1] التي حاول أن يرصد فيها المرجعية الكلامية الأشعرية بوصفها إطارا مرجعيا ومكونا بانيا لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، أي باعتبارها ((الكاتب الضمني الذي ينتظمها انتظام الخيط للعقد، على الرغم من خفائها بين يدي الكاتب الصريح)) [2] والظاهر أن الباحث ركز في قراءته على المصادر النظرية لنظرية النظم التي أفاد منها الجرجاني والأخص مقالة الأشعري بوصفها المقالة التي شكلت المكون الباني لنظرية النظم الجرجانية.

لم يهتم الباحث في هذه الدراسة بقراءة البنية السطحية باعتبارها بنية حاملة لرؤية الناقد ومجسدة لتمظهراتها، فمثل هذا الإجراء لن يسعف الباحث للكشف عن الرؤية أو المرجعية النظرية التي كانت وراء صياغة نظرية النظم، أو قل فإن التركيز على البنية السطحية – ولو قبلنا بهذا على سبيل الافتراض - لا يمكن من القبض على الكاتب الضمني، وبالتالي لا يستقيم التفسير الذي يعد "الماقبل" أي المرجعية الأشعرية الجماعية لفهم "المابعد" الذي تمظهر في نظرية عند الجرجاني، ونواتها [بنية توفيقية] وسطية بين مكون اللفظ ومكون النظم، وترجع إلى أبي الحسن الأشعري وظهر بها منذ محنة خلق القرآن، ثم سرى في تلامذته وأتباعه منهم عبد القاهر الجرجاني الذي عمل بروحها في كتابه (دلائل الإعجاز).

إن البنية السطحية في هذا المجال حاضرة كنظرية وليس كشكل تعبيري، وكانت موجهة من الكاتب الضمني أو البنية الدالة العميقة، التي استقامت على مكونين، مكون اللفظ ومكون التركيب (النظم). فكانت مقالة الأشعري هي المكون الباني، أو بمثابة الماقبل والتي أخذ عبد القاهر بمقولتها ((الكلام النفسي والكلام اللفظي" وأسبقية الأول على الثاني في الفاعلية والسياسة، ويتلخص استعماله لذلك في العمل على إتباع مبدأ "ترتيب اللفظ في النطق يخضع لترتيب المعاني في النفس))[3]. وما كان للبنية السطحية أن تكون

(*) هو: مزرد بن ضرار واسمه يزيد وهو أخو الشماخ، وكان عريضا. راجع، الأغاني، م 2: 138 والمجلد 9: 154-155

(1) راجع، مختار حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، ع: 4،خريف 2002

(2) م.س: 35

(3) م. س:40

كافية للكشف عن البنية العميقة الدالة لولا البحث عن الكاتب الضمني الذي ساس هذه النظرية. ومن هنا بات من الضروري قبل تمثل مقولات عبد القاهر باعتبارها (المابعد)، الكشف عن الماقبل المتمثل في معتقد الشعري و هو أساس النظرية النظمية التي ترى أن الفصاحة والبلاغة هي مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي"[1].

ننتقل إلى النموذج التطبيقي التالي الذي يندرج في هذا السياق والذي يمثله "م. بنيس" باعتباره من الباحثين الذين تبنوا فكرة المتن، ولذلك نجده يتخذ من الشعر المغربي المعاصر "متنا" Corpus واحدا له بنيته العميقة الدالة. ويبن الباحث هذه المسألة بدقة كبيرة في المدخل المنهجي الذي شرح فيه تصوره للمتن (البنية السطحية)، وهو بهذا الإجراء يلتقي مع "الطاهر لبيب" في تصوره لمفهوم المتن الشعري العذري كما بينا، ومع - أيضا - "مختار حبار" في رؤيته للمتن الشعري الصوفي كما سيأتي بيانه.

يؤكد "م. بنيس" على ما قاله "غولدمان" في كتابه "الماركسية والعلوم الإنسانية"[2] في موضوع تحديد النص الإبداعي" أي تحديد النص (النصوص) الذي سيكون ((مجالا للتحليل والدراسة)) [3]، غير أن مفهوم النص هنا لا يقصد به نصا واحدا كما سيأتي بيانه، إنما هو مجموعة من النصوص التي تشكل متنا واحدا. ويبين "م. بنيس" أنه لا ينبغي أن يوظف النص في أغراض أخرى ((لا علاقة لها بالنص كإبداع وممارسة لغوية لها استقلالها وتميزها الخاصان، ومع ذلك يدعون أنهم يحللونه)) [4]. ولم يوضح الباحث المجال الذي يوظف فيه "النص" للدلالة على أغراض أخرى، التي لا علاقة لها بالنص، وبقيت الفكرة المطروحة يكتنفها الغموض والإبهام، دون أن تحظى بالتفسير والبيان.

أما الموضوع الذي حظي بشيء من البيان، هو مفهوم المتن الشعري، الذي يعد رديفا للبنية السطحية التي أنتجها البنية العميقة الدالة، فالنصوص الشعرية لزمرة للشعراء المعاصرين في المغرب والذين عاشوا فترة تاريخية متقاربة تشكل بنية سطحية واحدة، معنى هذا أن تحديد المتن من قبل "م. بنيس" كان عملا مستهدفا ومقصودا لذاته، ((فهو ليس نصا مفردا، بل مجموعة من النصوص، ثم أن هذه النصوص ليست خاصة بشاعر واحد. لذلك أحدد خطتي منذ البدء، وأسمي النصوص بمجموعها "متنا" Corpus، ثم أعتمد المتن بكامله كأساس للتحليل)) [5]. ويبين الباحث أن اختياره "للمتن" كان اختيارا مبنيا على وعي بأهمية المتن

(1) مختار حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 43

(2) Voir; L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines,: 59

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 25

(4) م. س: 25

(5) م.س: 25

بوصفه متنا له بنية دالة، مفترضا أنه (المتن) ((بشكل تجانسا في جوهره، ما دام يختص بتجربة فئة محددة من الشعراء المغاربة)) [1].

إن مفهوم المتن لا يمثل مجموعا من النصوص جمعت جمعا اعتباطيا بطريقة عشوائية، إنما ينبغي أن يكون متجانسا Homogène، وهذه خاصة من خصائصه وقد سبق أن وضحنا هذه المسألة في هذا الفصل. فلا يكون للمتن أي اعتبار إذا افتقر إلى التجانس والانسجام، وهو أساس البنية الدالة. وحتى يتجسد التجانس المنشود، استحسن الباحث أن يخص متنه ((بتجربة فئة محددة من الشعراء المغاربة، وجدت في فترة تاريخية واحدة ومتقاربة فيما بينها من الناحية الإبداعية و الاجتماعية)) [2].

وبالفعل حدد الباحث م. بنيس خصائص متنه التي تتمركز على تجربة شعرية لزمرة من الشعراء المحدثين،عاشوا فترة متقاربة، تجمعهم صلات فكرية وأدبية واجتماعية توحد بينهم، وبين رؤاهم للعالم. وبما أن صلات التقارب ماثلة بين الشعراء المغاربة على المستوى الفكري ولإبداعي، فلا مناص من أن يكون لهم متن واحد، باعتبارهم زمرة أو جماعة لا أفرادا منعزلين. لأجل ذلك فإن افتراض الباحث أدى به إلى إلغاء فكرة الاعتماد على الشاعر الفرد، وانكب ((على دراسة المتن العام ككل)) [3].

إن إقبال م. بنيس على دراسة المتن العام لكونه يشكل تجسيدا لمفهوم البنية الدالة، خطوة أساسية في منهج غولدمان، قام الباحث بتنفيذها في مقاربته، فقرأ المتن قراءة شكلية لمعرفة وحداته، وأكد محمد خرماش على هذا المسعى حين قال: ((فإن بنيس يحاول أن يوظف مفهوم البنية الدالة الأساسي عند غولدمان، لأنه جمع مجموعة نصوص شعرية لمجموعة شعراء وعدها متنا واحدا، يعتقد أنه يتضمن بنية دالة لا بد -... - (من قراءتها))) [4]. لكنه لم يهيئ دراستها، ولم يبرز الخصائص الفنية للبنية، وهذا مأخذ من المآخذ التي أخذت عليه. ((لقد جاءالوصول إلى النواة (البنية العميقة الدالة)، في تحليل بنيس بهذه السبل العلمية عملا جديا، واضح الهدف، غير أن هذه الممارسة على أهمية ما حققته، وبسبب اقتصاره على الهدف الذي حددته أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص التي هي خصائص دلالية في الوقت نفسه، أي خصائص على علاقة و وثيقة بالنواة، بالرؤية الماثلة في النص، وربما كانت المكونة لها)) [5].

وعلى كل فإن تصور بنيس لمفهوم البنية الدالة كان منسجما مع التصور الذي أكد عليه غولدمان وتلاميذه، والذي هو رديف للنواة أو للمكون الباني. وقد نهض هذا التصور على مبدأ سوسيولوجي

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 25

(2) م. س: 25

(3) م س: 25

(4) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات النقدية المغربية، مجلة فصول، المجلد، 9 العدد ن 3 / 4، فبراير، 1991: 126

(5) يمنى العيد، في معرفة النص: 126

جوهري، ما دام الشعراء المغاربة يشكلون زمرة متجانسة، فإن نصوصهم المحددة من المفترض أن تشكل مجموعا متجانسا، مبدأ مثله الباحث في هذا المتن الذي يجسد البنية الدالة.

وفي هذا السياق تأتي مقاربة مختار حبار [1] لتعزز الإنجازين السابقين، لكونها تمثلا على أن المتن الشعري له بنيته العميقة أو قل له رؤياه للعالم، وتصور، أيضا، أن المتن المتمثل في التجربة الشعرية الصوفية على أنه تشكيل ينهض على مجموعة من النصوص تنبع من مشرب واحد الذي تجسده التجربة الصوفية النظرية والعملية. إن تصور مختار حبار للبنية الدالة للتجربة الصوفية يتأسس على قناعة منهجية جوهرية ترى أن لهذه البنية شكلا تعبيريا تشكل بمشيئة مكونه الباني هذا. فـ ((لا يستقيم (أي الشكل)إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية)) [2]. بمعنى أن الشكل التعبيري الصوفي الذي كان محل دراسة تطبيقية ((يتضمن رؤية معينة للعالم تنتظمه في جملة أجزائه)) [3]. إن الرؤية التي يستهدفها مختار حبار((ليست فردية بقدر ماهي جماعية)) [4]. وهذا تبرير كاف لأن يكون الشكل التعبيري جماعيا، ومن هذا التصور المنهجي كانت نواة البنية الدالة للتجربة الشعرية الصوفية ثابتة وموحدة، ومن هذا المنطلق كانت البنية التي تمثلها مختار حبار تمثل زمرة تشترك في نفس الوعي والرؤية، يجسدها مجموع الشعراء الصوفيين.

إن منظور الباحث للبنية الشعرية الصوفية على أنها بنية تمثل جماعة الشعراء الصوفيين جميعهم، وليس شاعرا بعينه، منظور ينهض على قناعة منهجية للباحث لكون الشعر الصوفي يجسد رؤية زمرة الصوفيين للعالم، لذلك كانت البنية الدالة (الشعر الصوفي) بنية متصفة بالشمول والانسجام. فالتعرف عليها والإلمام بها وقراءتها ((ستهدي القارئ إلى أن خيطا واحدا ينتظمه ((الشعر الصوفي) ويسرى في روحه، كما يسري في روح الصوفية جميعا و سلوكهم النظري والعملي)) [5].

إن الرؤية الشمولية للبنية الدالة رؤية نابعة من حقيقة مؤداها أن رؤيا العالم لأبي مدين التلمساني لا تصاغ إلا من شعره كله، فلا تتجسد، إلا من خلال قراءة وافية ودقيقة، لإبداع الشاعر، وتمثل فكره الصوفي التي اختزلها (الرؤية) الباحث في مثلث صوفي، وهذا ما يبينه في قوله التالي: ((ولقد قرأت شعر أبي مدين، في ديوانه، والقصيدتين الشاردتين منه.. واكتشفت رؤياه للعالم من مجمع شعره، ومن مجموع حكمه

(1) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، (الرؤيا والتشكيل).

(2) م. س: 15

(3) م. س: 18

(4) م. س: 18-19

(5) م. س: 19

صرف، ((فالعمل الحقيقي يقوم بوظيفة الكشف عن عتبة غير مخترقة (infranchissable)، بوصفه جسر يوصل إلى عتبة ممنوعة (seuil interdit)))[1]. فالشكل من هذا المنظور شبيه بالسر الذي لابد له من مفتاح، غير أن مفتاحه كامن في ذاته. فالمفتاح يوصل إلى الدلالة.. إلى رؤية لمضمرة يحملها شكل.

تبرز حقيقة الشكل عند جون روسي الذي يرفض أن يحصره في مواد التعبير (الألفاظ) فحسب، فهذه نظرة محدودة للشكل، إنه تجربة حياة معاشة. إنه نسج من الداخل[2]. فالكاتب حين يبدع - في نظر روسي - لا يقول شيئا، إنما يكتب (Pour se dire). فالكتابة(الشكل) ليست تعبيرا عن موضوع، إنما هي رؤية، ومن هنا، فإن ((الإبداع - من هذا المنظر - ليس صناعة، ولا انتقالا من داخل إلى خارج، إنه لا يتخلى عن مواده، عن هذا التعبير الذي شارك في تكونه (genèse)))[3]، أي أن قيمة الشكل لا تتمثل في الشكل في حد ذاته، إنما فيما يعبر عنه من خلال مكوناته التي تحقق جدليته، ومن ثمة رؤيته، فالشكل له ... هي بنيته العميقة الدالة، ولا حياة لها إلا بشكل تعبيري يظهرها إلى الوجود.

إن مساهمة جون روسي J. Rousset على الرغم من أهميتها في توصيف مسألة الشكل في علاقته بالبنية الدالة (الرؤية)، إلا أنه لم يقف بشيء من التفصيل والتدقيق على الخطة الإجرائية التي تسمح للباحث من تحديد رؤيته وصياغتها، فلا يكفي أن يشير الباحث إلى العلاقة المؤسسة (بفتح السين) بين الشكل والدلالة (Forme et signification)، فلا بد من الإشارة والتلميح إلى أدوات إجرائية ليتمكن الباحث من اختبار الرؤية النقدية المقترحة.

وتبقى آراء ج. لوكاتش هي الآراء التي أضاءت أبحاث سوسيولوجيا الأدب، ذلك أنها وقفت على لب مسألة الشكل في علاقاته بالرؤية، فهو الحامل الحقيقي لهذا الوجود الاجتماعي بوعيه الفعلي والممكن، ومن هذه الإمضاءات مقولته: ((إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحق في الأدب))[4].

إن قيمة الشكل تكمن في إبراز الواقع الاجتماعي بوعييه القائم والممكن، فمن الوجهة اللوكاتشية هو هذه المماثلة بين الأدب والواقع، أو الحضور الفعلي للواقع.. المجتمع في الإبداع، وهذا ما أكد عليه تينيانوف في قوله: ((إن الحياة الاجتماعية تدخل في علاقات مع الأدب قبل كل شيء عبر جانبه اللفظي))[5]. هذه فكرة أساسية مهدت الطريق للتخلص من الثنائية المهيمنة، والتي يمثلها الاتجاهان

(1) Voir, Jean Rousset, Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Clausel; 1964 II
(2) Ibid,: v
(3) Ibid,: v _ vI
(4) الروح والأشكال، نقلا عن، سيد بحراوي، محتوى الشكل، نحو موضوع دقيق لدراسة الأدب، مجلة فصول، م12، العدد الأول، ربيع، 1993: 204
(5) Yu. Tynianov, De l"évolution Littéraire, نقلا عن، م. س: 204

المعروفان: الأول وهو الاتجاه الشكلي (الداخل)، الذي يمثله البنيويون، والثاني وهو المنهج الاجتماعي الجدلي (الخارج). ويعلق سيد البحراوي على قول تينيانوف الذي يعتبره ((إشارة إلى التطور الذي حدث للشكلية الروسية في مرحلتها الأخيرة وخاصة على يد ميخائيل باختين وجماعته الذين اهتموا بالبحث في العلاقة بين اللغة والنص والمجتمع، بحيث نستطيع أن نعتبر باختين هو أول من حاول بجدية الخروج على الثنائيات، الشكل / المضمون (...) ومحاولة طرح فرضية جديدة))[1].

فالشكل في المنظور الغولدماني في جدليته مع الرؤية (الفهم / التفسير) يحدث تلاحما مفترضا وهذا ما أكد عليه غولدمان وسائر البنيويين التكوينيين، ومنهم سامي نايرSami Nair الذي أشار إلى التلاحم المفترض بين الشكل والمحتوى، ونفى عن غولدمان التهمة التي تدينه بفصل الشكل عن المحتوى، فضلا عن كونه لم يخضع الأول للثاني، ولم يفضله عنه، وهذا سبب بسيط وظاهر للقارئ الحصيف، - فلا وجود لشكل منفصل عن المحتوى، فالوجود هو الوحدة التعبيرية للفكرة ولوسائلها المنسجمة للتمثيل - وهذا ما يصفه غولدمان بالرؤية للعالم))[2].

إن البنيوية التكوينية بوصفها منهجا نقديا تقارب الأعمال الأدبية من منظور شمولي، يأخذ في عين الاعتبار دراسة الشكل في تفاعله مع المحتوى والرؤية، شكل ليس له وجود اعتباطي، إنما يتمفصل أساسا على الوحدة التعبيرية (L"unité expressive) بمعنى أن الرؤية لا تتجسد خارج العمل الإبداعي، بقدر ما تتجسد في حركية البنية أثناء أداء وظيفتها. ومن هنا يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: من هو المبدع الحقيقي للشكل وصانعه.؟

يذهب غولدمان أن المبدع يعبر دوما من خلال شكل منسجم صارم يستوحيه من مرجعية تشكل اللوغوس التكويني للشكل، ومن هذا الباب يصبح ذا دلالة. فالشكل يتماثل مع الاتجاه السائد للجماعة التي عبر عنها، ومادام أمره كذلك، فإنه - لا محالة - يشير إلى دلالة / رؤية، فهو يحمل رؤية تنبثق من انسجام وحداته. فالبنية الدلالية ذات طابع كوني افتراضا لا يمكن أن تكون من صنع فرد -.... -، إنها دوما عمل جماعي، ومن غير شك، فإن المبدع يعبر تحت شكل صارم منسجم، وهذا مما لا نجده عند الجماعة.... ولكن هذا النشاط الإبداعي هو بالنسبة للفرد له وظيفة دلالية))[3].

إن الحديث عن الرؤية / الشكل لا ينفصل عن مفاهيم أخرى، منها البنية الدالة والتماثل والجماعة، وهي تتصل بها اتصالا وثيقا. فتناول الشكل يشير إلى موضوع البنية الدالة، وتناول الرؤية يبرز مفهوم التماثل أيضا، فلا وجود لرؤية إن لم يتماثل الإبداع مع البنى الذهنية. ويبين الباحث سامي ناير

(1) Yu. Tynianov, De l"évolution Littéraire: 204
(2) Sami Nair; Forme et sujet dans la création culturelle, dans, Le structuralisme Génétique, L"œuvre et l"influence de Lucien Goldmann,:44
(3) L. Goldmann, Structures mentales et création culturelle,: 5

Sami Nair ((إن البنية الدالة ذات الطابع الكوني الافتراضي (Virtuel)، التي أبدعها الفرد [illegible] تفترض إقامة فرضيات. لماذا الكاتب بوصفه فردا فاعلا (Sujet) نجده يسعى لإبداع أعمال [illegible] فالإجابة عن السؤال تكمن في العلاقة النظرية غولدمان - بياجي)) [1].

إن الأمر الذي يجعل التماثل قائما بين البنيات الذهنية للعمل الإبداعي وبين الزمرة الاجتماعية في نظر سامي ناير -، هو أن إبداع الأول يطابق حاجة الكاتب الدالة على مشاكل الزمرة، وهذا ما أدركه غولدمان حينما بين الوظيفة الأساسية للإبداع الأدبي والفني والتي حصرها في ((إقامة الانسجام على مستوى المتخيل، والذي أفقده الرجال في الحياة الحقيقية)) [2].

في ضوء هذه الإنجازات، كيف يمكن قراءة علاقة الرؤية / التشكيل، في المقاربات النقدية العربية هل تم إدراك هذه العلاقة من المنظور النظري الذي ألمحنا إليه.؟ هل كانت النظرة النقدية إلى الرؤية والتشكيل على أساس من الشمولية والتفاعلية؟ أم أن هناك مستويات أخرى من القراءة الرؤية والتشكيل [illegible] كانت القراءات النقدية وفية للأصول النظرية للمنهج؟ أم أنها انزاحت عن ضوابط المنهج؟.

هذه الأسئلة تفرض نفسها بإلحاح، والتي ستمكننا من محايثة البنية الدالة باعتبارها تشكيلا [illegible] أسفر عن بروز مجالين متعارضين في تعاملهما مع المتن الفكري أو الإبداع.

المجال الأول وهو المجال الذي هيمنت فيه الرؤية، وغاب فيه الاهتمام بدراسة الشكل الذي لم [illegible] بالدراسة المحايثة، لمكوناته البنائية، فغاب التحليل الفني والجمالي الحامل لمكونات الرؤية، وتفسير ذلك [illegible] المدونة النقدية التي كانت موضوع قراءتنا هي خارج الإبداع، فهي في الغالب الأعم نصوص نقدية [illegible] مقاربتها بالمنهج البنيوي التكويني من خلال التركيز على المرجعية أو المكون الباني الذي كان وراء هذه النظرية أوتلك، وبالتالي فلا تحظى بدراسة التشكيل، باعتبارها نصوصا وصفية لا إبداعية، لا تتوفر على الجانب الاستيقي الحامل للرؤية، وبالتالي يسقط مستوى أساسي من مستويات المنهج وهو الفهم كإجراء فيتعذر - بالتالي - على الباحث في هذا الموقف أن يقوم بالقراءة الفنية الجمالية الحاملة للرؤية.

إن هذا المجال يمثل خاصية من خاصيات القراءة البنيوية التكوينية العربية التي حاولت تجريب المنهج وتوظيفه على متون نقدية، آخذة في عين الاعتبار بعد التفسير الذي أضحى هو البعد المهيمن على القراءة، لكون الباحث يبقى مشدودا بالبحث عن مكونات البنية العميقة وليس بمعرفة تشكيلها.

ولقد فرضت هذه القراءة نفسها في هذا البحث، باعتبارها تشكل ظاهرة، في المدونة النقدية العربية، فكان لابد من الوقوف عندها لفهم طبيعتها. ولعل مرونة المنهج كانت الدافع الأساس الذي دفع بعض الباحثين لإنجاز مثل هذه القراءات. فالمنهج التكويني قابل لأن يطبق بيسر وسهولة كبيرين على

(1) Sami Nair, Forme et sujet dans la création culturelle, dans, Le structuralisme Génétique, L"œuvre et l"influence de Lucien Goldmann,:51

(2) L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines,:11

الأعمال الإبداعية، والإنجازات الفكرية بما فيها النقدية والفلسفية وغيرها. وقد كانت قراءتنا منصبة على ثلاث مقاربات نقدية، هي (محمد مندور وتنظير النقد العربي) لـ محمد برادة الذي نجح في تطبيق البنيوية التكوينية وتليينها لأهداف مقاربته، مع إدخال شيء من التعديل والإضافة المستوحاة من مناهج جوارية. أما الدراسة الثانية (سوسيولوجيا النقد العربي القديم) لـ داود سلوم - ولو أن هذه الدراسة كانت أقرب إلى المقاربة السوسيولوجيا منها إلى البحث التكويني - والبحث الذي أنجزه مختار حبار حول (المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني).

إن عدم الاكتراث بدراسة التشكيل في المقاربات السالفة الذكر، والتي طبقت المنهج البنيوي التكويني على القراءات الوصفية (النقدية)، ينجر عنه اهتمام آخر ينحصر في البحث عن المكون الباني لهذه الظاهرة النقدية أو تلك. ومن هذا المنطلق ركزت هذه الدراسات على بعد التفسير للكشف عن رؤية الناقد للعالم، وهذا ما نجده عند محمد برادة وداود سلوم ومختار حبار، حين استبعد كل واحد منهم دراسة البنية السطحية، أي دراسة التشكيل البنائي الفني. فكيف استطاعوا أن يحددوا الرؤية المفترضة أو المكونات البانية للمقاربات النقدية التي موضع مقاربتهم في ظل غياب الاهتمام بالجانب الجمالي للتشكيل، لا بوصف أن العمل المقارب لا يتوفر على التشكيل الفني، بل لأن الوقوف عند هذه الدراسة أو تلك لا يشجع كثيرا على بناء المنطلق الفكري أو المكون الباني، فـ ((التفسير الصحيح أو القريب من الصحة، لأي شكل من الأشكال التعبيرية، لا يستقيم إلا باستكشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية)) [1].

انطلقت هذه القراءات من البحث عن المجهول متخطية مرحلة المعلوم للبحث عن المكون الباني للمرجعية النقدية باعتبارها المرحلة الأساسية الكاشفة عن البذرة الأولى للمرجعيات التكوينية للنظريات النقدية، وبدون تمثل هذه الخلفية (الماقبل) لا يمكن فهم النظرية النقدية (المابعد).فمن المفترض أن يكون البدء ((..من البنية السطحية.... بحثا عن المجهول، أي البنية العميقة، التي اندثرت في غياهب التاريخ، وبقي روحها يسري سريانا خفيا ولا شعوريا في البنية السطحية)) [2].

إن إقدام محمد برادة الكشف عن رؤية محمد مندور للعالم من خلال قراءة إنجازاته النقدية على مسيرته الفكرية، نابع من فكرة مؤداها - وهي فكرة غولدمانية - أننا ((نادرا ما نصادف في الحياة الاجتماعية الواقعية بنيات ثابتة، فهناك تشكل دائم للبنيات، أي أن البناء لا يتسم بالثبات بقدر التشكل والتبائن، وبناء عليه فالأعمال الفلسفية والأدبية والفنية لا يمكن النظر إليها كبناءات ثابتة، لأنها تعيش [illegible]

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤية والتشكيل): 15

(2) م. س: 16

النظام عن انسجام الموقف العام للإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس))... (1).

يمكن أن نجد تفسيرا لقراءة م. برادة لاختياره أعمال م. مندور النقدية، لأنها تعبير عن موقف وعن رؤية، فاختيار الناقد لمنهج معين، إنما هو تعبير عن رؤية ضمنية، ولا ينبغي أن ينظر إلى هذه الأعمال على أنها أعمال غير محايدة. فالموقف النقدي للناقد هو تعبير عن رؤية، واكتشافها هو اكتشاف لمكوناتها، وللوعي الممكن للناقد. الذي حاول أن يساهم من خلالها تغيير العالم. ومن هذا الباب نظر برادة إلى نقد محمد مندور على أنه حامل رؤية للعالم.((فالفلاسفة أو رجال الأدب أو الفن يعتبرون حملة وروّاد رؤية للعالم الخاص بالمجتمع الذي يشاركون فيه... ولذا فالمؤلفات الفلسفية والأعمال الأدبية تتميز ببناء داخلي متناسق)) (2).

كيف استطاع محمد برادة تحديد رؤيته للعالم في غياب قراءة التشكيل؟. ماهي الكتابات النقدية التي أحالت إلى هذه الرؤية.؟ ما هي العناصر المكونة لهذه الرؤية.؟ كيف تحول مندور من ناقد تأثري إلى ناقد يصطنع المنهج الاجتماعي التاريخي.؟

تشكل الكتابات السياسية والاجتماعية التي كتبها محمد مندور خلال الفترة (1944 - 1952) مرحلة ظهور الوعي الممكن، ولفهم كتاباته قام الباحث بموضعة م. مندور داخل الحقل الثقافي في مصر خلال الفترة من (1939-1952)، وساق م. برادة مثالا من كتابات مندور، يمثل عنصرا من عناصر الوعي في هذه الفترة، وهو مزاولته للتدريس في العديد من المؤسسات العليا، و((يظهر أنني خلقت لأكون مدرسا، وبالفعل لم أهجر قط هذه المهنة رغم تقلبات حياتي المتعاقبة)).. (3).

اتخذ م. برادة من النص السابق شهادة ليبرهن من خلالها على الوعي الممكن الذي ظهر عند مندور في الفترة التي أشرنا إليها. فمزاولته وحبه لوظيفة التدريس وعي يمثل رؤية ندور للعالم، رؤية تطمح إلى التغيير، ولا تغيير إلا بفعل التدريس الذي يمكن الناقد م. مندور من المحافظة ((على علاقته مع المجتمع، ومع التيار القوماني(*)، محاولا الدفاع عن النظام الديمقراطي بعد إصلاحه مما لحق به من عيوب وثغرات)) (4).

(1) محمد علي بدوي، علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع: 182

(2) م. س: 183

(3) عن كتاب، م. مندور، قضايا جديدة في أدبنا الحديث، نقلا عن م. برادة، محمد مندور و تنظير النقد العربي: 87

(*) يشير محمد برادة أن أول من استعمل هذا المصطلح 'Nationalitaire' هو مكسيم رودانسون في دراسة عنوانها طبيعة ووظيفة الأساطير في الحركات الاجتماعية السياسية من خلال نموذجين مقارنين: الشيوعية الماركسية والقومية العربية.

(4) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي:87

كشف م. برادة عن رؤية م. مندور من بعض الأقوال والتصريحات التي أدلى بها ومنها قوله الأخير المتعلق بحبه لوظيفة التدريس، دون أن يمر على قراءة التشكيل البنائي. وأشار الباحث إلى شهادة أخرى حدد من خلالها رؤية محمد مندور للعالم، ((وهو اكتشافه للواقعية الاشتراكية أثناء رحلته إلى الاتحاد السوفياتي ورومانيا سنة 1956)) (1). فالإشارة إلى هذا العنصر تفسير استعان به الباحث ليبين التغيير الحاصل في وعي مندور الممكن من جراء تأثره بالثقافة اليسارية التي تعبر عن رؤياه للعالم، في هذه المرحلة من مسيرته النقدية طمح إلى إنتاج أدب يحقق طموحه الإيديولوجي. ((ولكن زيارتي للعالم الاشتراكي جعلتني أتبين حقيقة هذا العالم، وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة في ذهني أشد الغموض. ومن بين هذه النظريات، نظرية الواقعية، بهذا المعنى الجديد الذي كان يلوح لي مناقضا، أو على الأقل، مجانبا لحقائق الناس والأشياء)) (2).

وأبان الباحث عن رؤية م. مندور من مقاربته لمنهجه النقدي في مرحلته التحليلية، التي نحى فيها رؤيته منحى مأسويا، لأن كتاباته كانت قد انطلقت ((من المفهوم التفسيري نفسه الذي يربط معنى النص بالسياق التاريخي والاجتماعي، فلم تخل الفترة التي عاش فيها الناقد من التعسف السياسي لذا فضل الا يخرج عن السياق التاريخي. يقول محمد مندور: ((ونحن لا نريد، ولا ينبغي لنا، أن نعزل الأدب والشعر عامة، عن حياة المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولا أن نقصر البحث في عوامل تطوره ونموه، وتنوع اتجاهاته، على النظريات الفلسفية أو النقدية للأدباء والنقاد، وذلك لأننا برجوعنا إلى تاريخ بلادنا في الفترة التي ظهرت فيها حركة أبولو لن نلبث أن نتبين أنه كان من الطبيعي أن يطغى في تلك الفترة، التيار الرومانسي العاطفي الذاتي، فبلادنا إذ ذاك يحكمها رجل يؤمن بنفسه أكثر مما يؤمن بشعبه، وكان الشعب يحس منه ذلك ويأبى أن يستجيب له (...) وفي هذا الجو، كان من المستحيل أن يظهر أدب غير الشكوى والأنين الذاتي)) (3).

يشير النص السابق أن م. برادة لم يتمكن من التوصل إلى تحديد رؤية م. مندور للعالم من مبدأ التماثل بين البنية الدالة والواقع، كما هو شائع في الخطة الغولدمانية ، إنما توصل إلى تحديد رؤية الناقد م. مندور، انطلاقا من تحليل الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي للفترة الممتدة من (1936 إلى 1952)، أي من البحث عن المكون البراني الذي شكل المرجعية النظرية لرؤية مندور للعالم. فلم يقارب البنية السطحية بوصفها تشكيلا تعبيريا يكشف عن منابع الرؤية، للسبب الذي بيناه، ولو أن النص النقدي هو في حده تشكيلا لرؤية مندور، ويتجلى ذلك من خلال طروحاته وأحكامه ومصطلحاته وإجراءاته مما ينبيء عن المنطلق الفكري للناقد. غير أن الباحث لم يستثمر النص النقدي لافتراضه أن النص النقدي ينعدم فيه الحس

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 89

(2) م.س: 110

(3) م. مندور، الشعر المصري بعد شوقي، نقلا عن، م. س: 90

الجمالي في التعبير، الذي يسمح بإقامة التماثل بين البنيات.. ((فرؤية مندور، ومحاولة تحديد عناصرها ومفاهيمها (يكشف) مسلمتين في تفكيره، تقوم أولاها على الاقتناع بإقامة التطور برغم الضعف الذي يطبع الماضي والحاضر. وتقوم الثانية على المماثلة واحتذاء النماذج المقدمة... في العلوم والتقنيات. وهذا ما جعله يقول بالتجديد الأدبي المتدرج)) [1].

إن القراءة التي انجزها برادة عدت (بضم العين) قراءة رائعة[2]، لأنها قامت بتفسير المنشأ التكويني لنظرية مندور النقدية، والكشف عن منابعها. فالكتابات النقدية التي قدمها محمد مندور لا تستجيب لأفكاره وآرائه الخاصة، بقدر ما تستجيب لواقع اجتماعي وسياسي وأيديولوجي عاشه الناقد، فكانت آراؤه النقدية رؤياه للعالم، آراء تطمح إلى التغيير، لأن الواقع القائم لم يعد يستجيب لطموحاته.

نسوق الآن النموذج التطبيقي الثاني الذي استبعد تحليل التشكيل البنائي[*]، باعتباره مرحلة أساسية في مرحلة الفهم. إن تجاوز مرحلة الفهم – وهي مرحلة مركزية في المنهج البنيوي التكويني – لها ما يبررها، أيضا، في هذه المقاربة. فالنموذج المستهدف في قراءتنا ينسجم مع المنجز النقدي السابق، لكون الباحث داود سلوم يقارب إشكالية نقدية تتصل بالتراث النقدي العربي القديم، خارج الإبداع. وأكد الباحث أنه كلما تعلقت المقاربة بعمل نقدي نلحظ غيابا تلقائيا لمرحلة الفهم لذا نجد التفسير يحتل الصدارة الأولى.

ويؤكد النموذج التالي أن المقاربة النقدية بمنهج نقدي، لم يصبح استثناء في النقد الأدبي الحديث، رغم لو أن الكثير من الباحثين والنقاد لا يستحسنون مثل هذه القراءة، لكون المنهج النقدي خص كأداة لقراءة أعمال أدبية فنية، لا أعمال فكرية أو نقدية. ولمعرفة أثر [الأحكام السلطانية في القاعدة النقدية] وجد داود سلوم في سوسيولوجيا الأدب ما يساعده على تحقيق هدفه وهو الكشف عن المكون الباني للنقد العربي القديم. حيث أراد الباحث أن يتمثل كيف استطاعت الحضارة العربية أن تجعل من الشعر العربي الفن الأوحد الذي له القدرة على صياغة المواقف وتعريف الشخصيات وتقديمها إلى المجتمع.؟)) [3].

إن الإجابة على هذا السؤال اقتضت من الباحث البحث عن تفسير لإيجاد العوامل الخفية التي جعلت من الشعر أن يكتسب هذه القدرة على صياغة المواقف. فما هي الخطوط العريضة لمقاربته الإجرائية.؟

(1) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9 العدد 3 / 4 فبراير 1991: 122

(2) م.س: 122

(*) لا نقصد باستبعاد التشكيل عن هذه القراءات أنه لا وجد للتشكيل في المقاربات النقدية، إنما نعني بذلك أن دراسة البنية السطحية للقراءات النقدية لا تستجيب للقراءة الفنية الجمالية

(3) داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم: 47

اعلن الباحث أنه ((أصبح من واجبات سوسيولوجيا الأدب في العصر الحديث دراسة النص من حيث علاقته بالقيم السائدة، وأصبح الربط بين لغة النص وهذه القيم من اهتمامات الناقد المهتم بهذا النوع من البحث، وقد أسمى هذا النوع من الدراسات بمحتوى الشكل)) [1]. وسوف نتخذ من هذا التصريح المنطلق الذي يساعدنا على أن نُقرأ في ضوئه هذه المقاربة، التي لم يتمكن الباحث من تفسير كثير من مفاهيمها، وخاصة ما تعلق بمفهوم سوسيولوجيا الأدب الذي يطلق عليه ((سوسيولوجيا النقد بمعنى تقنين السلطة للمقياس النقدي)) [2]. ويبدو أن مفهوم سوسيولوجيا النقد في حاجة إلى كثير من البيان والتفسير. فهل جاء المفهوم رديفا لمفهوم سوسيولوجيا الأدب.؟

لتفسير ذلك، قام الباحث بعرض الأسباب والعوامل التي تسبب ((تدخل السلطة في الإبداع)) [3] بشكل عام، ((وكان الممدوح في عين الجمهور حريصا على أن تكون صورته المرسومة في النص الأدبي على أبهى ما تكون، ولذلك فإن ملاحظات الممدوح وعلى مرور الزمن كونت قواعد نقدية لم يشأ النقاد أن يتخطوها حين كتبوا آثارهم النقدية)) [4]. وقد أبان داود سلوم عن إفادته من نظرية الجشطلت Gestalt الألمانية التي تقول بتعدد أسباب الظاهرة الأدبية في تفسير اللوغس التكويني للأحكام النقدية، والذي يرجعه إلى دور الأيديولوجية المكون للنظرية النقدية وأن ظهورها لن يكون محصورا بطبيعتها الخاصة بها بل كان متعلقا أيضا بما حولها من ظواهر وعوامل مساعدة)) [5].

نستفيد مما سبق أن مقاربة الباحث لم تأخذ المسار الطبيعي الذي رسمته سوسيولوجيا الأدب، بمعنى أن تحليل الظاهرة النقدية نحا نحو قطب التفسير، أي البحث عن المكون الباني للحكم النقدي العربي - أثر السلطة في القاعدة النقدية - الذي حصره في الأحكام السلطانية، دون أن يهتم بتحليل الشكل التعبيري.

الواقع أن الأخبار التي ساقها الباحث داود سلوم يكتنفها غموض كبير، فلم ندر السبب الذي أثار غضب عبد الملك - مثلا -. وأورد الباحث قصة مماثلة أشار فيها موجدة المنصور. والشاهد في القصتين أن غضب كل من عبد الملك والمنصور مرده إلى أن عبد الملك استأثر المدحة التي قالها جرير في الحجاج، أرادها عبد الملك لنفسه. وأما المرثية التي قالها أبو دلامة[*] في السفاح استأثرها المنصور لنفسه أيضا، ((ويستمر هذا

(1) داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم: 46

(2) م. س: 46

(3) م. س: 46

(4) م. س: 46

(5) م. س: 48

(*) هو زند بن الجون، كوفي أسود، من مالي بني أسد، وهو من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية وأحد شعراء الدعوة العباسية، توفي 161هـ

التقليد في احتكار المدح والعقاب على المدح الذي قيل في ممدوح تبدل موقف الخلافة منه)) (1).

لقد كان للحاكم العربي دور حاسم – عن طريق الناقد – في توجيه الشاعر نحو التعبير عن القيم التي يحبها ويفضلها، والتي يمكن اعتبارها المكون الباني للشعرية العربية. إن هذا التوجيه يستوحي منه أن المدحة كانت تستمد روحها ومعانيها من السلطة القائمة، وليس من الموروث الأدبي، وهذا تفسير سوسيولوجي للمدحة. و((يمكن أن نجزم أن موقف السلطة من شعر المدح هذا الموقف الاحتكاري، كان أحد البواعث لقواعد النقد بعد استقراء هذه النصوص... وهو باب يفسر لنا العلاقة بين السلطة والنقد وخضوع الناقد شعوريا أولا شعوريا لهذا التيار عند تقنين الظواهر النقدية أو وضع التوصيات والنصائح للشاعر فيما خص شعر المدح)) (2).

في هذا السياق كشف داود سلوم عن أحكام نقدية صدرت عن أعلام النقد العربي القديم، منهم الأصمعي، وابن سلام، وهي أحكام لا يفهم مدلولها وفحواها إلا بتفسير مكوناتها. فقد كان موقف الأصمعي من شعر الهجاء مستمد من موقف الإسلام، فانعكس هذا الموقف على الحكم، مما يشير أن قرار الناقد مرتبط بعوامل شتى نجدها خارج مواقفه وآرائه. ومن ذلك ما ذكره داود سلوم من أنه ((سلب الفحولة عن الشاعر مزرد(*) بسبب الهجاء في شعره)) (3).

إن الأحكام التي جاء بها الأصمعي، لم تؤسس على نصوص فنية جمالية، بمعنى أن الناقد لم يستوح مقاييسه النقدية من نصوص إبداعية، إنما استوحاها من مجال يوجد خارج المجال الإبداعي (سلطاني، ديني، وأخلاقي) أي أنه استوحاها من المكون الباني. ومثل هذه الأحكام التي تنبت في حقل خارج الحقل الثقافي لا تثمن الحكم النقدي الذي ينبغي أن يكون على صلة بالنص الأدبي. وما يشغلنا في هذا الباب هو كيفية تفسير الحكم تفسيرا سوسيولوجيا، حيث ربطه بعوامل اجتماعية كثيرة وهي خارجة عن إطار الحقل الأدبي. على أن الباحث بقي في تفسيره حبيس المنهج السوسيولوجي الذي أعلن عن تبنيه، دون أن يخرج عن منظوره و تصوره العام.

أما المجال الثاني وهو المجال الذي تجادلت فيه الرؤية مع التشكيل ويمثله الباحثون الذين نظروا إلى عملية التشكيل من منظور جدلي، فالتشكيل يولد حاملا لرؤيته، والرؤية نفسها تنتج التشكيل الذي يتماثل معها. وهو المجال الذي يمثله أغلب النقاد الذين تبنوا البنيوية التكوينية منهجا نقديا، فقاربوا أجناسا أدبية كثيرة. وكشفت القراءة المحايثة للمقاربات النقدية العربية، أن المجال السردي، احتل الصدارة الأولى بما في

(1) داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم: 51

(2) م. س: 52 -53

(*) سبقت الإشارة إليه

(3) داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم: 52 -53

ذلك الرواية التي حظيت باهتمام الباحثين، ويليه المجال الشعري، وهو الجنس الأدبي الذي لم يحظ بالقراءة التحليلية التكوينية عند الباحثين الغربيين، نظرا للصعوبة التي تطرحها قراءة هذا الجنس. ومن القراءات التي قامت بتجريب المنهج البنيوي التكويني نصل إلى التقسيم التالي حسب طبيعة الأجناس الأدبية:

القصة / الرواية: وهي الجنس الأدبي الذي نال حصة الأسد عند أغلب الباحثين في المدونة النقدية، باعتبار أن الرواية بوصفها عملا إبداعيا تسهل قراءتها ومقاربتها في ضوء هذا المنهج. ويمثل هذا المجال سبعة باحثين وهم: محمد برادة، يمنى العيد، محمد عزام، مدحت الجيار، سلمان كاصد، رفيق رضا صيداوي.

الشعر: يأتي جنس الشعر في المرتبة الثانية بعد القصة والرواية، ويمثل هذا الصنف أربعة باحثين في المدونة النقدية العربية المعاصرة، من مجموع اثنا عشر باحثا، وهم: الطاهر لبيب، محمد بنيس، ومختار حبار، ومدحت الجيار.

المسرح: وهو من الفنون الأدبية التي لم تحظ بالقراءة الواسعة، إلا من قبل باحث واحد فحسب – فيما نعلم – وهي قراءة مدحت الجيار في القسم الثاني مندراسته (النص الأدبي من منظور اجتماعي). ولذلك سوف لن نتعرض إلى هذه القراءة باعتبارها لا تشكل ظاهرة قرائية في النقد البنيوي التكويني.

وانطلاقا من هذا التقسيم الذي فرضته قراءاتنا للمدونة النقدية العربية التي اعتمدنا عليها، في مقاربتنا للرؤية في علاقتها بالشكل، حيث قاربنا كل جنس على حدة باعتباره مستوى من مستويات القراءة، لنتمكن من تقييم القراءات النقدية في إطار كل مستوى. وتبقى الأسئلة التوجيهية العامة التي تفرض نفسها بإلحاح على هذه القراءة. ما طبيعة العلاقة بين الرؤية والتشكيل في تصور كل باحث من الباحثين الذين تبنوا المنهج البنيوي التكويني.؟ ما هو تقييم العلاقة الناهضة بين الرؤية والتشكيل في إطار الجنس الأدبي الواحد.؟ وما طبيعة العلاقة بين الرؤية والتشكيل في إطار العلاقة العامة بين الأجناس الأدبية بشكل عام.؟

إذا كان المجال السابق الذي هيمن فيه بعد التفسير لمقاربة الرؤية دون التشكيل، لأنه لم يول عناية لتحليل البنية السطحية بوصفها نتاجا للبنية العميقة، كما رأينا عند كل من م. برادة في دراسته (محمد مندور وتنظير النقد العربي)، وداود سلوم في (سوسيولوجيا النقد العربي القديم)، ومختار حبار في بحثه الموسوم (المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني).فإن المجال الثاني (جدلية الرؤية والتشكيل)، كان على النقيض من ذلك، حيث راوح في بين دراسة "الرؤية والتشكيل" أي بين الفهم والتفسير، وهذا ما تتميز به هذه قراءة التي نتناولها في المجال الثاني، الذي كان ملتزما بالتصور العام للمنهج البنيوي التكويني كما حدده غولدمان.

حددنا منطلق الدراسة التطبيقية مع م. براءة في قراءته (الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية)[1] لما هي قراءته لـ الرؤية والتشكيل في الروايات التي قاربها[2].(2) وأول ما يلفت الانتباه في مقاربة (ثرثرة فوق النيل) أن الباحث حدد مفهومه للمصطلح الإجرائي [الرؤية للعالم] ليستعين به – فيما بعد – على تحديد العلاقات بين الروايات الثلاث المستهدفة في هذه المقاربة، ((وبين الرؤيات العالم المتواجدة في المجتمعات العربية خلال الحقبة نفسها))[3]. (3) وثاني أمر يشدنا في هذه الدراسة هو محاولة [الموازنة والتجاوز] التي قام بها الباحث على مستوى المنهج (البنيوية التكوينية)، حيث وظف مفاهيم أخرى، اتخذها أدوات إجرائية لتطعيم منهجه، والتي استخلصها من ((شاعرية الخطاب الروائي))[4].

صرح الباحث محمد براءة أنه لا يعطي الأولوية للدلالة على التحليل الألسني ((لافتراضات وجود دلالة اجتماعية – أيديولوجية في كل إنتاج أدبي مهما كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية))[5] غير أن هذا التصريح ليس تبريرا للتخلص من الإشارة إلى دلالة الرواية، فقد وقف الباحث عند البنية السطحية لرواية (ثرثرة فوق النيل) ليتناول خصوصيتها، حيث ركز على عنصرين ثابتين من عناصر الرواية وهما المكان والشخصيات بما فيها الحوار باعتبارها بنى أساسية في الرواية. ف– [العوامة] (المكان الرئيسي في الرواية)، فضاء مركزي له صلة وطيدة بين مختلف عناصر الرواية من (شخصيات وحوارات ودلالات وسرد ووصف). ((غير أن أهمية العوامة، كبنية أساسية، راجعة إلى الدلالات الاجتماعية التي تثيرها في النفس باعتبارها بيتا... يوحي بالخلوة والمتعة وبالهرب من اليومي المبتذل أو بما يناقض المحرمات))[6]. ومن هنا فإن (العوامة) ليست مجرد فضاء مكاني في الرواية، إنما هي [شكل] مرتبط بمضمون، يشير إلى رؤية للعالم.

إن (العوامة) المكان ((صورة للاوعي في حالته المتوحشة الرافضة للقيود والتقاليد ومواضعات الأخلاق والفعل))[7]. وفي مقابل (العوامة)، يشير الباحث إلى (الحجرة القاتمة)، وهي نقيض الفضاء الأول. ف– (الحجرة القاتمة) كتشكيل في الرواية هي مرادف للكبت والقمع والتشيء، فالفضاء المكاني في هذا العمل الروائي له دلالته ورؤياه [الانطلاق = الكبت].

---

(1) أنظر، الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي

(2) قارب الباحث في دراسته ثلاث روايات هي: ثرثرة فوق النيل، لـ نجيب محفوظ الزمن الموحش، لـ حيدر حيدر، لجمال الغيطاني لـ صنع الله إبراهيم. قد كانت قراءتنا للمقاربة التي انجزها محمد براءة حول ثرثرة فوق النيل

(3) م. س: 130

(4) م. س: 130

(5) م. س: 130

(6) م.س: 134

(7) م. س:134

ومن بنية المكان إلى بنية الشخصيات، وبالتحديد الحوار الذي جاء على لسانها يبين الباحث م. براءة أن الحيز الذي يشغله الحوار عن بقية العناصر كبير، مما يطبع الرواية بخاصية معمارية وهي [الحوارية]. و يرى م.براءة أن الفعل الروائي في (ثرثرة فوق النيل) يقارب الرواية ((من البناء الحواري الأساسي الذي درسه الناقد م. باختين من خلال روايات دوستويفسكي))[1]. مما يؤكد دفع الروائي [الحوار] إلى أقصى مداه، كون الفعل ظل غائبا، لا دلالة له، وقد توزع على محورين متضادين العبثية وإرادة الحياة. ويكشف الباحث في هذا الحوار عن عنصر آخر وهو مزدوج [الضحك والسخرية]. ((والسخرية تفيد برؤيتها المزدوجة في أن تشير إلى الشيء كمثل أعلى، وإلى شرط تحققه في شكله الممكن، فتكون مسعفة على أن تحقق للرواية نوعا من التعالي الذي يسبغ الموضوعية على تبنيها))[2].

ومما تجدر الإشارة إليها أن م. براءةحاول أي يقيم علاقة بين الرؤية والتشكيل، فالتشكيل بالنسبة للباحث ليس ديكورا، إنما عنصر يعمل على تثبيت الرؤية وتأكيدها ورسم معالمها. فالتحام عناصر البنية داخل الرواية (ثرثرة فوق النيل) هو نتيجة طبيعية لرؤية العالم التي جسدتها العناصر التركيبية، وهي رؤية تساؤلية ثنائية تحاول القبض على سر انطفاء ذلك الباتوس[*] الملهب لحماس الإنسان المغري بوهم السعادة والتغيير والتواصل مع الآخرين))[3].

وثمة ملاحظة أساسية وهي أن الباحث جعل دراسته للتشكيل قاعدة أساسية للكشف عن الوعي القائم للروائي نجيب محفوظ، وعي يكشف عن الكبت والقمع والتشيء[*] والتأزم، دون أن يقوم بتحديد طبيعة الرؤية بوضوح باعتبارها وعيا ممكنا، وترك الأمر للقارىء ليشاركه في صياغة رؤية الروائي للعالم. ((إن اختيار رؤية من بين رؤيات ممكنة، يستدعي ربط ثرثرة فوق النيل بمجتمع مصر خلال نفس الحقبة،

---

(1) الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي: 135

(2) م. س: 137

(*) مصطلح بلاغي قديم يعني الدلالة التي تقوى على التأثير على روح المتلقين أو السمعين واستخدم المصطلح لمعارضة مصطلح آخر وهو الإيتوس

(3) الرواية العربية واقع و آفاق، تأليف جماعي: 137

(*) التشيء Chosification: من المقولات التي توسع فيهل غولدمان، وقد اهتم بهذا الموضوع خاصة في كتابه أبحاث جدلية، كما أنه عالجه في كتابه لوكاتش وهايدغر. ويلاحظ أن معنى المصطلح ذاته، يختلف كثيرا من لوكاتش إلى هايدغر.فإن التشيء عند لوكاتش مرتبط بالنظام السلعي في الرأسمالية، بينما عند هايدغر في حيز المفهوم الفلسفي البحت دون التعرض لتأثر الإقتصاد الراسمالي في تكوينه. أما غولدمان فقد تجاوز البعد الإقتصادي ليصل إلى الثقافة الداخلية المتوفرة لدى الطبقات الثورية. وأصبحت المقولة عنده أساسية لفهم وشرح الأعمال الأدبية التي ظهرت في مجتمع التشيء، لا سيما في الرواية منها.

وعلى ضوء الوعي القائم، والوعي الممكن)) (1).

أما النموذج المنجز الثاني فخصصناه لدراسة علاقة الرؤية بالتشكيل في (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي) للباحث المغربي لحمداني حميد من خلال قراءته لرواية (سبعة أبواب) - نموذجا - لـ عبد الكريم غلاب، دون أن يحدث هذا المثال خلخلة على بقية النصوص الروائية، ذلك أن الباحث بنى مقاربته على استقلالية العمل الروائي باعتباره عالما متميزا في ذاته. فكيف قارب الباحث مستوى الرؤية والتشكيل في هذه الرواية.؟

فقد قارب الباحث تشكيل النص الروائي ل. حميد بتحليل بنائي لكل رواية من الروايات التي شكلت متن قراءته، مستفيدا من إجرائية بعض المناهج الجوارية و بالخصوص من انجازات البنيوية الشكلية، محاولا التركيز على بعض العناصر الثابتة التي تشكل النسق الداخلي للكشف عن الرؤى المرتبطة برؤى الجماعة، هذا على المستوى المنهجي. فكيف قارب الباحث رؤية رواية (سبعة أبواب).؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي الرجوع إلى البنيات الداخلية للعمل الروائي وإلى البنيات الخارجية، فهي الخطة الكفيلة بتمثل القراءة التي انجزها ل. حميد.

ادرك ل. حميد الأهمية التي يكتسيها تحليل التشكيل البنائي للبنية الدالة، فهو المعين على إجلاء الغطاء عن المكون الباني للبنية العميقة الدالة، ومن هنا تبرز أهمية قراءة البنية السطحية، فهي الكاشفة عن الموقف المثبت في اعماله (الروائي). وفي النموذج الذي انتقاه لحمداني (سبعة أبواب) لايمكن التغاضي عن فضاء الرواية (الكهف) لقراءة رؤية المبدع للعالم. فـ الكهف كحيز يرمز إلى زنزانة الشرطة ((ولذلك يشغل السجن أكبر حيز من الفضاء الروائي، وهذا يعطي للسجن أهمية كبيرة في الكشف عن الدلالة العميقة للرواية، إن وصف الراوي دخوله إلى السجن متهما بتهديد سلامة وأمن الدولة في العهد الفرنسي في المغرب، لأنه شارك في النضال مع الحركة الوطنية)) (2).

إن حضور السجن (الكهف) في الرواية لم يكن حضورا اعتباطيا، إنه المحور الأساس الذي يصور معاناة السجين (الراوي)، معاناة يراها الباحث تمتد على جانبين، فـ- ((الامتداد الأول يحكي سيرة الراوي من الاعتقال إلى الخروج من السجن، فإن الامتداد الثاني -... - يرصد الأحداث التي كانت تجري خارج السجن. ويتشكل من الأخبار التي كانت تصل إلى السجن))... (3) ومن هنا يتمظهر مبدأ المماثلة الذي أقامه بين عالم السجن، والعالم الخارجي، أي أنه أقام العلاقة بين الداخل (السجن) والخارج (الواقع)، فكلاهما

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 138

(2) م، س: 111

(3) م، س: 112

معاناة ومكابدة ومأساة. ((فالسجن يمثل المعاناة الذاتية للراوي، وهي مكابدة جسدية ونفسية. أما الخارج فيمثل المعاناة الكبرى التي كان يعيشها المجتمع تحت السيطرة الإستعمارية)) (1).

ولا حظ الباحث في تحليله عنصر الشخصية (الراوي) في الامتداد الداخلي (سيرة الراوي في السجن)، أن كاتب الرواية ركز على صفة ((رباطة الجأش التي كان يتحلى بها الراوي خلال... الاعتقال... وحتى عند الخروج من السجن)) (2). ومن هذه الصفة، ((فإن المأساة عند الراوي، وأمام أعصابه الهادئة، تتحول إلى ملهاة حقيقية، أو إلى رحلة مسلية طويلة)) (3). وتناول الباحث من جهة أخرى التشكيل البنائي لمراحل الزمن السردي للرواية، فقلب المعادلة الطبيعية إلى معادلة أخرى يخلقها الكاتب... فـ السجن / الحزن يتحول إلى السجن / الفرح. وطبيعي أن تتحول المعادلة المقابلة: الحرية / السعادة إلى الحرية / الشقاء بالنسبة للراوي)) (4).

يستفاد من قراءة مقاربة الباحث ل. حميد أنه أفاد تحليله بمقاربات جوارية منها البنيوية الشكلية التي ساعدته على تفكيك بعض العناصر منها (ضمير الجماعة للمتكلمين)، فحين يقف عند العنصر (كنا)، يقول الباحث ((هذا الضمير الذي يقتحم الساحة السردية بعد أن لم يكن هناك سوى ضمير الجماعة الغائب... ويتكرر ضمير الجماعة للمتكلمين مرتين ليتحول السرد تحولا حاسما...(و) سبب هذا التحول من الغياب إلى الحضور راجع إلى إرادة إفصاح الراوي على نفسه)).. (5).

إن المستقرئ لهذه المقاربة يخال له أنه في كثير من المواقف أمام قراءتين مختلفتين قراءة بنيوية شكلية، واخرى اجتماعية جدلية، مما يؤكد أن الباحث لم يتخلص من هيمنة تأثير هذه المناهج النسقية والسياقية، فكانت قراءته ((أميل إلى التقويم الأيديولوجي من البحث التكويني)) (6). علاوة على الاستطراد الذي تخلل مرحلة الفهم التي أدخل فيها القصص العرضية (7).

توج الباحث قراءته للتشكيل البنائي لرواية (سبعة أبواب) بمناقشة سوسيولوجية للعلاقة التي تم تحديدها في نهاية التحليل: س [(ك) أ، ب، ج]= ق (8)، واعتبر لحمداني حميد أن العلاقة السابقة هي المحددة

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 112

(2) م، س: 115

(3) م، س: 118

(4) م، س: 118

(5) م، س: 119

(6) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية المغربية، مجلة فصول، المجلد 9، ع، 3 / 4، فبراير، 1991: 130

(7) راجع، ل. حميد، م. س: 113 / 114

(8) م، س: 124 / 125

لـ ((موقف الكاتب من الواقع الاجتماعي المغربي لتلك الفترة المتحدث عنها)) (1).) معنى هذا أن البنية الدالة المحددة للزمرة هي المرجع الأساس في تحديد رؤية الروائي عبد الكريم غلاب. وتبين من التحليل أن الباحث كان قد تعجل في إقامة العلاقة بين المناقشة السوسيولوجية التي وردت في المدخل، وبين الرؤية، وكأن هدفه هو إثبات صحة طرحه وفرضيته، وفي هذا تعسف ومزايدة في تحديد الرؤية ودراستها. فالمكون البنائي للبنية العميقة الدالة للرواية المغربية هو، في تصور الباحث، ما حدد سلفا في المدخل السوسيولوجي.

إن العلاقة بين الرؤية والتشكيل البنائي كما حددها الحمداني حميد، هيمن عليها المنظور الاجتماعي، يسيرها مفهوم الانعكاس الآلي الذي لم يتخلص من تأثيره عليه، وهذا يتبين من النتيجة التي توصل إليها حينما قال: ((نستطيع أن نجعل تلك البنية الدالة التي حددناها بالرموز مرجعا أساسيا نعتمد عليه في تحديد رؤية (غلاب) للواقع الاجتماعي... وأن نقارن هذه الرؤية بما حددناه في المدخل السوسيولوجي الذي تضمنه المدخل العام)) (2).

يستفاد أن الباحث لم يحدد رؤية المبدع لعالم انطلاقا من التماثل البنائي الذي يعطي استقلالية كبيرة للبنية الدالة، إنما اعتمد على المقارنة بين الرؤية، وبين ما حدد في المدخل السوسيولوجي، فهذا تقييد للتشكيل بما هو محدد سلفا. وفيما يتعلق بطبيعة الرؤية، فإن الباحث لم يتمكن من وصفها بدقة، فهي مجرد رؤية للواقع وكفى.

في سياق هذا التحليل نسوق مثالا تطبيقيا للباحث اللبناني رفيق رضا صيداوي(3) للكشف عن مستوى آخر من العلاقة بين الرؤية والتشكيل. ومما تجدر الإشارة إليه أن الباحث اللبناني اعتمد منهجية تميزت بصرامتها ووضوح خطتها الإجرائية، ففي هذه القراءة قارب الباحث بين التشكيل البنائي للروايات التي استهدفها بين رؤى مبدعيها. فما طبيعة العلاقة التي أقامها الباحث بين الرؤية والتشكيل البنائي.؟

قارب الباحث قراءة رؤية الرواية اللبنانية إلى الحرب (1975-1995) من خلال ثلاثة عناصر بنائية وهي: [الزمن، والمكان، والشخصية]. فابتدأ بالزمن بوصفه بنية سطحية مستقلة من خلال ثلاثة نماذج بنائية وهي:

- انفتاح النصوص على الذاكرة التاريخية.
- المكان كإطار رئيسي لتقاطع الزمن.
- تكسير السرد بما يوحي ظاهرا بتشكيله.

(1) راجع، ل. حميد، م. س: 125

(2) م.س: 125

(3) راجع، رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية

وفي دراسته للمكان تناول العناصر البنائية التالية وهي تتماثل مع النماذج البنائية السابقة لبنية الزمن التي أشرنا إليها:

- رحابة الفضاء الروائي.
- محدودية الفضاء الروائي.
- المكان بؤرة الرواية / - كثافة الفضاء الروائي.

وقابل هذه الرؤية برؤية أخرى مماثلة من خلال مكون الشخصية الروائية.

تكشف المتابعة الحثيثة لهذه الدراسة عن منهجية دقيقة في تعاطي الباحث مع الرؤية في علاقتها مع الشكل التعبيري. وقد دفعه اهتمامه بموضوع البحث عن هذه العلاقة، إلى قراءة الرواية اللبنانية التي تجسد واقع الحرب الأهلية، حيث أبان عنها وفق خطة إجرائية تمثلت في مساءلة العناصر الثابتة للرواية، والتي حددها في (الزمن، والمكان، والشخصية)، حيث خصص فصلا مستقلا لكل عنصر من هذه العناصر ((بوصفها عناصر ثابتة و أساسية في بنية كل عمل روائي، تنبغي دراستها أولا في تزامنيتها، ليس للكشف عن طرق انتظامها وحسب، لكن لاستخراج دلالات هذا الانتظام بما أنها الدلالات التي تحكمت بالنصوص الروائية وسيرتها من جهة، ونهضت عليها البنى الذهنية للكتاب من جهة ثانية، الأمر الذي يتيح إمكانية رصد ارتباط الدلالات المشار إليها بمرجعها الاجتماعي)) (1).

تتميز مقاربة رفيق صيداوي عن المقاربتين السالفتين بوضوح الخطة المنهجية على مستوى الفهم، حيث يلاحظ الباحث رصد الخاص (العنصر) ((بوصفه عنصرا في بنية المجتمع، ورؤية الاجتماعي في الخاص)) (2). ولتحديد الرؤية أفاد الباحث من آلية التناظر التي نهضت بين البنى الأدبية والبنى الذهنية للكتاب (بضم الكاف و تضعيف التاء).ويمكن توضيح هذه المسألة في ثلاثة مستويات:

أ- عنصر الزمن – انفتاح النصوص على الذاكرة التاريخية:

تحت هذا العنوان تناول الباحث مجموعة من الروايات لكتاب لبنانيين الذين تميزت أعمالهم بانفتاح الزمن على الذاكرة التاريخية، ومنها رواية (كوابيس بيروت) لـ غادة السمان. وأول ما يلفت الانتباه في قراءة الباحث لتشكيل الرواية، تركيزه على العنصر المهيمن (تكسير الزمن)، حيث رصد طريقة تكسيره وترتيبه، وبين أن المشهد الروائي ينقلنا إلى ماض يمكن قراءته في المشهد عينه. فتنوع مضامين (الكوابيس) أدت إلى تنوع حركة السرد، فتساوى زمن القص مع زمن الوقائع مما يعطي الانطباع بتطابق الزمنين. ولاحظ الباحث أن غادة السمان كاتبة الرواية وظفت كل التقنيات لتوليد الدلالات (الإيقاع من خلال التكرار) (تقنية الكولاج، المقارنة بين زمنين، تداخل الزمنين). إن هذه التقنيات – كما بين الباحث – أومأت إلى

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 46

(2) م. س: 46

انفتاح النص الروائي على الذاكرة التاريخية. فما هي النتيجة التي توصل إليها الباحث من تحليل بنية الزمن في هذه الرواية؟

أوصل التحليل الفني لبنية الزمن الباحث، أن عنصر (الزمن) يحمل رؤية تفاؤلية في زمن [illegible] معقول، ولم تقف الروائية عند تصوير مآسي الحرب، بل شحنته بمضمون يصور الحرب على أنها عبثية [illegible] جهة، وإن كان يدينها، ولا يتوقف عن الإيحاء من جهة ثانية، بإمكانه النهوض وبناء قيم جديدة في زمن [illegible] معقول كزمن الحرب))[1]. ما يمكن الإشارة إليه هو أن الباحث استطاع أن يؤسس هذا العلاقة الحميمة بين الرؤية والتشكيل بواسطة آلية التماثل بين البنى الذهنية للكاتبة وبين بنى الواقع المر الذي استطاعت [illegible] تنتصر عليه برؤيتها التفاؤلية.

ب- عنصر المكان - رحابة الفضاء الروائي:

وبانتقالنا إلى قراءة مستوى المكان يتبين لنا أن الباحث رفيق صيداوي قد توصل إلى نفس الرؤية التي توصل إليها في العنصر السابق (الزمن). فالمكان بوصفه عنصرا ثابتا في العمل الإبداعي، ليس مجرد عنصر اعتباطي، إنه يعبر عن نوايا المبدع، لذا فإن تحديد أبعاده أضحى أمرا هاما لتمثل العمل الروائي ورؤيته. ولتحديد علاقة المكان بالرؤية كشف الباحث عن مقاربته المتمثلة أساسا في ((تحديد خصائص المكان لكل نموذج، ثم تحديد بنية المكان واستخلاص الدلالات السوسيولوجية ومقاربة هذه الدلالات))[2].

وإذا كان الزمن في رواية (كوابيس بيروت) لـ غادة السمان قد انفتح على الذاكرة التاريخية، فإن هذا الانفتاح يصبح رديفا لرحابة الفضاء الروائي. فالرواية ((تستند إلى تقنيات وأساليب مختلفة من شأنها توسيع الفضاء الروائي))[3]. فانفتاح الزمن هو توسيع للفضاء الروائي. وإن تحديد التشكيل البنائي للمكان في (كوابيس بيروت) والمتمثل في شقة الكاتبة/ الراوية الواقعة في الطابق الثالث من مبنى مقابل لفندق الهوليداي[4] تعبير عن مأساة، لأنه ((يقع في منتصف الطريق... بين المتقاتلين))[5]. فالتشكيل المكاني - هنا - له دور أساسي في الكشف عن الرؤية. وميزة المكان الرئيسي في الرواية ((يقوم بتقديم الأمكنة التي تليه مباشرة))[6]. فكان التجانس بين كافة الأمكنة في الرواية، وتلونت بالمكان الرئيسي (الشقة السوداء)، بل إن الرواية كلها - كما بين الباحث - ((تحولت... إلى مكان نفسي مصور (بفتح الواو) من خلال خلجات

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 106
(2) م. س: 175
(3) م. س: 176
(4) م. س: 177
(5) م. س: 177
(6) م. س: 177

النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع))[1]. بين الباحث أن الرواية حققت قيمتها ((بخلقها فضاء روائيا دالا على حدة التأثيرات السلبية للمكان على الأشخاص لكونه فضاء حرب))[2]. ولاحظ الباحث أن كاتبة الرواية غادة السمان استحضرت الأمكنة الأثيرة، والطبيعية، التي عبرت ((عن تواصل ذاكرة الراوية مع ماضي جميل... وعن الأمل من جهة ثانية، بتجاوز الواقع المرير))..[3] وهكذا يتواصل تحليل التشكيل الفضائي ليكشف الباحث من خلاله على المكون البنائي وهو أن تقابل الأمكنة دال على السمة الطبقية للحرب، وعلى تفاؤل كاتبة الرواية بتجاوز الواقع المرير، هذه الرؤية التفاؤلية عبر عنها التشكيل البنائي للفضاء الروائي، الذي انسجم مع انفتاح الذاكرة الروائية على التاريخ كما رأينا.

ج- عنصر الشخصية - البطل الإيجابي - الإشكالي - الإيجابي

تأتي دراسة هذا العنصر انسجاما مع العنصرين السابقين، فانفتاح النص الروائي على الذاكرة التاريخية، ومع رحابة الفضاء الروائي (المكان) كما بينا، أوصل الباحث أن التشكيل البنائي للزمن والمكان عبرا عن رؤية تفاؤلية. فهل كان تشكيل الشخصية في رواية (كوابيس بيروت) يعبر عن نفس الرؤية.؟

كشف الباحث في هذه المقاربة أن بطلة الرواية شخصية إيجابية، مسالمة علمانية متمسكة بأرضها))[4]، فهي من هذه الناحية شخصية إيجابية، غير أن أحداث الحرب تؤثر في تحويل

الشخصية الإيجابية ((إلى شخصية إشكالية عاجزة عن تحقيق أحلامها))..[5] لكن الشعور بالعجز والخوف ((أدى - مرة أخرى - إلى لحظ انتصار الشخصية الإيجابية الراوية على الشخصية الإشكالية))..[6].

أفاد هذا التحليل في دراسة بناء الشخصية الرواية (كوابيس بيروت) إلى تمثل رؤية الكاتبة غادة السمان. فالتحول في الشخصية هو تحول في الرؤية، وما دام التحول كان من الإيجابي، إلى الإشكالي، ثم إلى الإيجابي من جديد، فتفاؤل رؤية الكاتبة يقابله تفاؤل مماثل في العنصرين السابقين (الزمان و المكان) ((على الرغم من كل المصاعب التي واجهتها.... فبدت تحولات الرواية مجرد وسيلة فنية غايتها تجسيد رؤية النص

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 177
(2) م. س: 177
(3) م.س: 178
(4) م.س: 178
(5) م. س: 276
(6) م. س: 276

للحرب بصفتها رؤية طبقية))[1]. إلا أن رؤية التفاؤل كانت هي الرؤية المهيمنة، ((لأن إيمانها (الكاتبة) بدور الثقافة في التغيير)) كان كبيرا.

اتضح من القراءة السابقة أن الباحثين الثلاثة ينطلقون من اعتبار النص الروائي بناء مستقلا ينبغي أن يتم التعامل معه على أنه بنية دالة، أي التعامل مع تشكيله البنائي الممثل في عناصره الثابتة (الزمن - المكان - الشخصية - السرد الحوار... الخ). إن البناء التشكيلي للنصوص الروائية يعد المعبر الأساس الموصل إلى اكتشاف الرؤية للعالم المتسترة وراء هذا البناء، حيث أضحت الرؤية مرتبطة بالشكل ارتباطا عضويا، ومكن التحليل المحايث للسطح من إقامة التناسب والانسجام بين المضمون وبين الشكل.

إن تناول الباحثين لنصوص روائية كثيرة - لحمداني على الخصوص - أمر لم يمكنهم من القيام بقراءة تحليلية دقيقة للتشكيل البنائي، مما نتج عن ذلك وجود ائتلافات واختلافات بين القراءات التي قارباها. كما أن التفاوت بين القراءات على مستوى الرؤية للعالم والتشكيل البنائي اتخذت أنماطا اختلفت باختلاف قراءة كل باحث في البحث عن اللوغوس التكويني. وكادت مقاربة "لحمداني" أن تحيد عن مسارها المنهجي، لأن تقويمها كان أقرب إلى التفسير الأيديولوجي منه إلى التفسير التكويني بسبب هيمنة تصور مفهوم الانعكاس الآلي على العلاقة بين الرؤية والتشكيل.

تعد قراءة "رفيق رضا صيداوي" من القراءات الأشد صرامة ودقة لتركيز الباحث على العلاقة التي تشد الرؤية بالتشكيل البنائي وفق خطة منهجية ترتكز على ربط كل عنصر بنائي ثابت في الرواية دون أن يحد من مفهوم التكوين، وباعتماده على آلية التناظر بين البنية الجزئية والبنية الذهنية للكاتبة لتحديد رؤيتها التي كانت ماثلة في التشكيل البنائي للعمل الإبداعي في شموليته البنائية.

ومن المجال الذي قارب النصوص السرديات بوصفهما أقرب الأجناس الأدبية مرونة للمنهج التكويني، ننتقل إلى المجال الذي قارب النصوص الشعرية، ولتحليل هذه الجزئية سنعتمد على ثلاثة نماذج تطبيقية تختلف فيما بينها في الطرح والتناول. المثال الأول: سنخصصه لدراسة الباحث "محمد بنيس"[2] فما هي مقاربة الباحث للبحث عن البنية العميقة الدالة من خلال التشكيل البنائي للمتن الشعري المغربي الذي خصه لفئة متجانسة من الشعراء.؟ منذ الوهلة الأولى اتجه "م.بنيس" نحو قراءة التشكيل البنائي للمتن الشعري، حيث ركز على قراءة "البنية السطحية" قبل أن ينتقل إلى قراءة البنية العميقة. وتبين من التحليل، أن قراءة التشكيل كانت أقرب إلى الدراسة اللغوية الشكلية، إذ قام الباحث بعزل المتن وإغلاقه على نفسه، وهو نفسه وجه هذه الملاحظة لنقود البنيويين الشكليين لانغلاقهم على أنفسهم.

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 278

(2) راجع، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية

تقصى الباحث تجليات "البنية السطحية" للمتن، التي تشمل المستويات التالية (الزمن، المكان، جماليات النص، وبلاغة الغموض.) وقد قارب الباحث هذه المستويات مقاربة بنيوية شكلية، أي أنه انطلق من المعلوم (البنية السطحية) للبحث عن المجهول (الرؤية أو البنية العميقة)، فتناول البنية اللغوية بمعزل عن البنية العميقة. فكان قد بدأ ببنية الزمن في المتن الشعري المغربي، حيث حددها في قوانين "البيت والقافية والبحور الشعرية". فقوانين البيت وهي ثلاثة، تعكس المراحل التي مر بها المتن الشعري، فالأول يعمل على((احترام الوقفة الدلالية والعروضية))[1] مما يؤكد على وفاء الشعراء للاتجاه السائد. والقانون الثاني يدل على الانفلات من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية. أما الثالث - كما بين الباحث - ((يتجاوز القانونين السابقين عندما يعمد الشاعر إلى تحطيم الوقفة الدلالية والعروضية والنظمية أيضا))[2]. يستخلص الباحث من هذا القانون أن الشعراء المعاصرين في المغرب أوفياء ومخلصون للتراث، وهذا أحد مظاهر الإشكالية.

وذهب الباحث أن القوانين التي تحكم البيت الشعري، لا تختلف عن قوانين القافية، ((لأن مستويات الوعي التي حطمت بنية البيت هي نفسها التي واجهت القافية وأعادت ترتيبها وفق قوانين ثلاثة... وخضوع الشاعر المغربي المعاصر لهذه القوانين، يمثل جانبا ثانيا من جوانب إشكالية المتن المدروس)).[3] فالقانون الأول يعتمد على وحدة القافية والروي في مجموع وأغلب أبيات النص[4]، والثاني على المراوحة والمناوبة، وتحطيم وحدة الروي[5]، الثالث يتجاوز القانونين السابقين.

ويتماثل مع القانون السابق "القافية" قانون آخر وهو قانون الأوزان فتناول بنية الإيقاع في المتن، في مستويات ثلاثة وهي قوانين التفعلة، وقوانين البحور الشعرية، ثم المواقف المتباينة من التفعلة. وتأتي بنية المكان كمستوى ثاني للقراءة، التي كشفت أن نصوص المتن الشعري المعاصر في المغرب يجمعها قانونان مشكلان لبنية المكان، الأول يتمثل في لعبة الأبيض والأسود، وهو انعكاس للصراع بين الداخلي والخارجي. ويكشف الباحث في بنية المكان عن مستويات اللون داخل النص التي يلخصها في ثلاثة وهي: الطبع بالأبيض، والطبع بالأبيض والأسود، والطبع بالأبيض والأسود. فالطبع بالأبيض يدل على أن النصوص ليست جيدة، والطبع بالأسود يدل على تشريف النص، أما المزج فيوحي بالرغبة في تجسيد التناقض الذي يعكسه النص[6].

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 53

(2) م. س: 66

(3) م. س: 66

(4) م. س: 67

(5) م. س: 73

(6) م.س: 103

وحين سلط الباحث الضوء على "الظاهرة البلاغية في المتن الشعري المعاصر في المغرب" فإننا نجده يحددها في أربعة أبعاد. فالبعد الدلالي حطم علاقة المدلولات وهذا ما يفسر الغرابة التي اعتمدها الشعراء. أما البعد النحوي، وفيه تم تحطيم القواعد النحوية والصرفية، وهذا بهدف خلق الإيحاء. وفي البعد الإيقاعي، تم تحطيم قانون الوقفة، وتماسك ((البيت التقليدي دلاليا ونحويا)) (1). وكانت نتيجة ذلك حتما ((تصعيد بلاغة الغموض)) (2). ويجيء البعد المعرفي الذي يزيد إشكالا لبلاغة الغموض، فيبين الباحث أن القارئ يستحيل أن يتفاعل مع النصوص المعاصرة ((دون أن يكون متوفرا على قدرة استخراج عناصر البعد المعرفي فيها)) (3).

ما يمكن تسجيله في هذه الومضة السريعة أن "محمد بنيس" كان في هذا التحليل مصابا بهوس قراءة التشكيل البنائي دون ربطه برؤية المبدعين فكل بنية - عنده - تخضع لقانون، وهذا هو المعلوم، فأين المجهول، وهو الأصل في العملية التكوينية؟، كما أن الباحث لم يتمكن من ربط التشكيل الذي كان موضوع قراءة وفهم برؤية الشعراء المغاربة للعالم. فقد كان "محمد بنيس" في هذه المرحلة بنيويا شكليا، إذ عزل البنية الدالة، الأمر الذي دفع به إلى قطع الصلة المفترضة بين الرؤية والتشكيل، ((هذه الرؤية، هي التي تنظم فضاء النص، وتختبئ في مهارة خلق أسرار الكلمات وتحت مستويات النغمة وظلال الحروف، وعلى الباحث أن يكتشفها من وراء كل ذلك)) (4).

إن الوحدات التي قام الباحث بتحليلها لم تكن تشير إلى الرؤية التي تنظم النصوص الشعرية بصفة مباشرة، وبالتالي فإن الربط لم يكن قويا بين القطبين الأساسيين (الرؤية والتشكيل)، إنما عمد الباحث إلى كشف الرؤية من خلال البحث عن البنية العميقة التي جاءت بعد أن استفرغ من تحليل البنية الشكلية. وقد اعتبر الباحث "محمد خرماش" هذا الأسلوب من التحليل تلفيقا، إذ يقول ((وقد دفعه هذا التلفيق المنهجي إلى نوع من الفصل بين الجدلية العامة، التي تقود النص من الخارج، والجدلية الخاصة، التي تقود قوانينه الداخلية، وتمس عالم الكتابة، متناسقا... إن كل تبنين داخلي هو سيرورة في التشكيل نحو درجة عالية من التجانس والتآلف في بلورة رؤيته للعالم)) (5).

وإذا كان "م. بنيس" في هذه القراءة قد فصل بين الجدلية العامة والجدلية الخاصة، فإن الباحث "الطاهر لبيب" كان له منظور آخر إلى هذه المسألة النقدية يختلف عن التصور الذي طرحه "م.بنيس". وقد كشف عن

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 189

(2) م. س:189

(3) م. س: 198

(4) م. س: 189

(5) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد9، ع 3 / 4، فبراير 1991: 125

ذلك مفهومه لـ "البنية الدالة". فدراسة التشكيل لا يعني بها الدراسة الفنية الجمالية في ضوء مقاربات تحليلية، وإنما نظر إلى "التشكيل" (الشعر العذري) من منظور شمولي، وهذا ما يتأكد من قول الباحث ((فسنكتفي بحصر "بنية شاملة ذات دلالة"... فلا بد من الانطلاق من "مسلمة" تقول: إن الإنتاج الشعري الذي نحن بصدده يشكل كلية متماسكة)).. (1).

إن هذا المنظور الشمولي للبنية الدالة بوصفها بنية شاملة ذات دلالة، أمر حدا الباحث إلى تجاوز كثير من الخطوات تعتبر أساسية لفهم التشكيل الشعري العذري، وهذا على ما يبدو ليس من اختصاص الباحث، لذا نجده يوضح موقفه من منهجية تناول التشكيل البنائي للشعر العذري من خلال المقاربات الجوارية، لأنها في نظره تقيد للدراسة أكثر مما هي أداة تعين على فهم البنية، لذا أكد الباحث على أن عمله ((لن يقوم على استخراج بنيات لسانية أو جمالية بحتة، بل إن الأولى منها سيجري تعويضها، قدر الإمكان، ببنيات ذات طابع دلالي، أما الثانية فتتعلق بالخاصية الأدبية التي لا نقصد إلى تحليلها هنا. وأخيرا فإن العناصر الأساسية تشير إلى الرموز التي تحيلنا خلال المقاربات الجوارية، لأنها في نظره تقيد للدراسة أكثر مما هي أداة تعين على فهم البنية، لذا نجد الباحث يؤكد على أن عمله ((لن يقوم على استخراج بنيات لسانية أو جمالية بحتة، بل إن الأولى منها سيجري تعويضها، قدر الإمكان، ببنيات ذات طابع دلالي، أما الثانية فتتعلق بالخاصية الأدبية التي لا نقصد إلى تحليلها هنا. وأخيرا فإن العناصر الأساسية تشير إلى الرموز التي تحيلنا عليها قراءة نص ما)) (2).

يستفاد مما سبق أن الباحث لم يعتمد إلى القراءة التحليلية الجمالية والفنية للشعر العذري، فهذه مقاربة لم ينجزها الباحث، وقد عرضنا مبرراتها آنفا. إلا أن ما يمكن الإشارة إليه وهو أنه اعتمد على آلية "التماثل" التي كانت الأداة المؤطرة والمساعدة على ضبط وإقامة العلاقة بين المكون البنائي والتشكيل الشعري عن طريق تحديد العلاقة القائمة بين الكون الأدبي والعالم الواقعي، علاقة استبعد عنها الباحث مفهوم "الانعكاس" ((ذلك المفهوم الذي تولد على وجه الاحتمال، عن الوضع الخاص بالإقصاء)) (3).

من هذا المنظور أخرج الباحث مقاربته من الحقل السوسيولوجي الجدلي إلى الحقل السوسيولوجي الأدبي التكويني، الذي يقول بتماثلية الكون الأدبي والعالم الواقعي، ولا يقول بتطابقه لأن التطابق بين العالمين قد يسقط الرؤية عن المبدع، بإسقاط المسافة بين الإبداع والعالم الواقعي. وما يمكن التنبيه إليه هو تجاوز "الطاهر لبيب" الدراسة الفنية الجمالية عن التشكيل البنائي للشعر العذري، إنما نظر إليها من منظور شمولي لا يخلو من دلالة. أما عدم الاعتماد على القراءة التحليلية لفهم التشكيل البنائي يفسره الباحث في

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا: 33

(2) م. س: 33

(3) م. س: 34

القول التالي: ((وإذا نحن أخذنا الجانب الشكلي للعمل الأدبي بعين الإعتبار، فسنجد أنفسنا أمام ظاهرة الاستقلال الذاتي. هذا الاستقلال الذي يجعلنا نضع مفهوم الانعكاس، أو الفكرة الذائعة عن التأثير الضروري والمباشر للبنية التحتية في إبداع الفكر، موضع سؤال. ويتضح هذا للجانب، الذي مستحيل إدراكه بدون المضمون، في سياق سيرورة طويلة ومعقدة على وجه العموم)) (1).

وبمقارنة هذه القراءة لمستوى الرؤية والتشكيل، مع قراءة التي أنجزها م. بنيس، فإننا نجد هذه الأخيرة لم تستبعد القراءة التحليلية للتشكيل البنائي، غير أنها نظرت إلى الرؤية (البنية العميقة) على أنه تقع خلف البنية الدالة (التشكيل). ((وهي البنية (التي) تمكن من تبين الرؤية المتمثلة (...) وصبها في بؤرة أكثر شمولية واتساعا)) (2). ومن هنا فإن التشكيل لم يكن حاملا للرؤية، بل كان خلفها، كما بينا في ثنايا التحليل.

إذن، لم يستمد الطاهر لبيب رؤية العالم للزمرة العذرية من قراءة تشكيل البنية الشعرية، إنما استمدها من دلالة البنية التي قاربها على - مستوى الفهم - من التحليل المقارن ((للصفات الإلهية المستخلصة من الشعر العذري لكي نحيط بدقة أكبر بما تحمله من رواسب قبـ - إسلامية)) (3). فدلالة البنية الشعرية للكون الشعري العذري، لم يتم توضيحها عن طرق قراءة التشكيل البنائي، إنما بإقامة العلاقات بين الكون الديني والكون الشعري، ((دون أن تكون النتيجة هي نفسها من الوجهة الدينية.. وذلك دون أن تتكلم عن تشويه إدراك الشاعر للرسالة)) (4).

أما المنجز النقدي الثالث في المدونة النقدية المعاصرة، وهو نموذج متميز في تجربته الشعرية، وفي خطته الإجرائية في تعاملها مع التجربة الشعرية الصوفية. فكيف قارب مختار حبار العلاقة [الرؤيا / التشكيل]. ؟

من حيث المفهوم، فقد حدد الباحث مفهومه لمصطلح (التشكيل) فـ ((هو البنية السطحية أو اللسانية أو اللغوية التي تجسد الرؤيا)) (5)، أم مفهوم الرؤيا فقد حصره في ((البنية العميقة أو الذهنية أو الأيديولوجية أو المرجعية التي تصور رؤيا الصوفية للعالم)) (6).

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا: 36
(2) محمد خرماش، م. س: 126
(3) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا:100
(4) م. س: 101
(5) مختار حبار، شعر أبي مدن التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 24
(6) م. س: 24

إن الرؤية عند م. حبار لا تقع خلف البنية السطحية كما رأينا عند بنيس، حين عزل الرؤية عن التشكيل، مما أدى به إلى تمييع مفهوم التكوين الذي يقتضي علاقة تفاعلية بين الرؤية والتشكيل، وهذا ما وعاه الباحث حين عطف الرؤيا على التشكيل فقال: ((وأن القصد من الواو هو العلاقة التفاعلية بين الرؤيا والتشكيل، أو بين البنية العميقة التي تجسد سيمانتيقية الخطاب الشعري الصوفي ومنبعه، وبين البنية اللسانية التي تمثل سيمائية ذلك الخطاب الشعري الصوفي، وبيان أن التشكيل وفي بناء للرؤيا، لا يخرج عن سياستها ولا يحيد ما دام نصا متصلا بالتجربة الصوفية العملية)) (1).

من هذا المنظور ندرك تصور مختار حبار للعلاقة [الرؤية / التشكيل /]، علاقة تحقق مفهوم التكوين وتجسده وتكشف عن المكون الباني، وهذا ما لم تحققه كثير من المقاربات. وقبل مقاربة العلاقة انتهى الباحث إلى تحديد البنية العميقة للقصيدة الصوفية (الرؤيا)، وهي بنية كما رآها ثابتة وموحدة ((التي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي تم استنتاجها من مجموع ما قرأناه من القصائد نفسها، ثم من سلوك الصوفية العملي والنظري)) (2). إذن لا داعي للبحث عن رؤى صوفية أخرى خارج الرؤيا المحددة للأسباب التي ذكرها الباحث، مما يجعل الرؤية الصوفية رؤية نمطية، والتي جسدها في المثلث الدلالي الصوفي، ومن خلال ثلاثة مستويات، وهي المستوى الموضوعاتي، والمستوى الأسلوبي، والمستوى المعجمي.

ففي المستوى الموضوعاتي بين الباحث مختار حبار أن المثلث الدلالي الصوفي (البنية العميقة) تحكم في الخطاب الشعري الصوفي ببعدين متقابلين (بعد الغياب وبعد الحضور) المشكلين لهذا الخطاب المتمثل في موضوعاته. ((ومن الملاحظات التي يمكن تسجيلها على تلك الموضوعات جميعا، هي أن بعضها يكاد يختص ببعد الغياب (مثل)... الطلل والحنين والرحلة، وأن بعضها يختص ببعد الحضور كموضوعة الخمر المادية، والموضوعات الوظيفية... أما موضوعات الغزل... فإنها في الأغلب الأعم تختص بالبعدين معا: الغياب والحضور)) (3). والشاهد هنا أن مختار حبار استطاع أن يقيم علاقة تفاعلية بين التشكيل الشعري الصوفي (من خلال الموضوعات) وبين منابعه (من خلال رؤياه)، وجسد ذلك في كثير من النصوص الشعرية الصوفية التي رسمت البعدين (الغياب والحضور)، ففي قصيدة أبي مدين التلمساني:

يحركنا ذكر الأحاديث عنكم ... ولولا هواكم في الحشا ما تحركنا
فقل للذي ينهى عن الوجد أهله ... إذا لم تذق معنى شراب الهوى دعنا
إذا اهتزت الأرواح شوقا إلى اللقا ... ترقصت الأشباح يا جاهل المعنى

(1) مختار حبار، شعر أبي مدن التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 24
(2) م. س: 21
(3) م. س: 58

أمـا تنظـر الطـير المقفـص يـا فتـى | إذا ذكـر الأوطـان حـن إلى المغنـى
يفـرج بالتغريـد مـا بفـؤاده | فتضطرب الأعضاء في الحس والمعنى
ويرقص في الأقفاص شوقا إلى اللقا | فتهتز أرباب العقول إذا غنى
كذلك أرواح المحبين يا فتى | تهززها الأشواق للعالم الأسنى
أنلزمها بالصبر وهي مشوقة | وهل يستطيع الصبر من شاهد المغنى؟[1]

ربط الباحث بين التشكيل البنائي أي بين موضوعة الغزل (الحب الإلهي) والرؤية -يجدها بعد الغياب، الذي ((يعبر فيه الشاعر عن فكرة فراره عن الخلق شوقا إلى الحق بعد أن عرفه وأحبه قبل السؤال والهبوط، وأغلب شعر أبي مدين على الخصوص... يدور في هذا المجال ويرسم هذا المعنى رسما غالبا ما يكون بشبيهه من الحب الإنساني)) [2].

وقام الباحث بتفكيك معاني ومفردات القصيدة ليصل فيما بعد إلى إقامة تماثل بين موضوعة هذه القصيدة وبين المثلث الدلالي الصوفي ليخلص في الأخير أن موضوعة الحب الإلهي هو أساس الخطاب الشعري الصوفي، وبؤرته الدالة فيه، أما الموضوعات الباقية فما هي إلا أجزاء تتوزع على بعدي الغياب والحضور.

إن قراءة مختار حبار في مستوى علاقة الرؤية بالتشكيل، تبقى قراءة مقبولة بالمقارنة مع القراءتين السالفتين. فإذا كانت مقاربة محمد بنيس قد جعلت الرؤية خلف البنية السطحية، وقراءة الطاهرلبيب استبعدت تحليل التشكيل البنائي للشعر العذري، ومعوضة ذلك بالنظر إلى البنية نظرة شمولية، التي لا تخلو من دلالة. فإن دراسة مختار حبار نهضت على التفاعل بين الرؤية والتشكيل البنائي للشعر الصوفي، مما مكنه من إقامة جدلية بين الرؤية والتشكيل.

نخلص من مقاربة البنية الدالة في المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني إلى النتائج الآتية:

- إن القراءات النقدية العربية التي اعتمدت البنيوية التكوينية منهجا تباينت في تصورها لمفهوم البنية الدالة، مما يعطي الانطباع إلى ارتباك الباحثين العرب في تمثلهم وصياغة مفهوم المصطلح في إطار منظومته المنهجية.
- هيمنة مفاهيم البنيويين الشكليين، التي استعارها الباحثون وإزاحتهم لكثير من المصطلحات التي تتصل بالمنهج البنيوية التكوينية، ومن هنا تعددت مستويات القراءة في مقاربة البنية الدالة، وهي

(1) أبو مدين التلمساني، الديوان، نقلا عن، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 71

(2) م. س: 71

مستويات مرتبطة أساسا بعدم وعي الباحثين بالمصطلح. ويستثنى من هذا الباحثون الذين افترضوا أن الرؤية للعالم ليست فردية بقدر ما هي جماعية، وليست مفهومات بقدر ما هي مرجعيات، وهؤلاء هم الذين كان لهم تصور شمولي للبنية الدالة باعتبار أن التجربة الإبداعية هي تعبير عن وعي جماعي.

- إن تجاوز مرحلة الفهم بوصفها مرحلة مركزية في المنهج التكويني، لا يدل على إخلال بالمظومة بقدر ما يؤكد على مستوى من القراءة اقتضاه غياب البنية السطحية كبنية جمالية، التي اقتضت بدورها غياب مستوى الفهم، وقد كان ذلك مع المتون ذات الطابع النقدي أو الفكري، فضلا عن مرونة المنهج وطبيعته، التي فرضت أن يتعامل بمرونة تامة مع نصوص ذات هويات متباينة.
- أكدت النتائج التي توصلت إليها القراءات التي تبنت شمولية الرؤية، أنها كانت مؤسسة على قناعات منهجية ترى أن الرؤية إلى الإبداع جماعية، ومرد ذلك إلى جماعية الأشكال التعبيرية.
- إن التفاوت بين القراءات على مستوى الرؤية والتشكيل البنائي، اتخذت أنماطا اختلفت باختلاف قراءة كل باحث في مرجعيات المنهج:
  - نمط يتناول دراسة التشكيل بمعزل عن الرؤية، إذ تصبح هذه الأخيرة وراء التشكيل، وليست محمولة فيه.
  - نمط نظر إلى التشكيل نظرة شمولية، فتجاوزت قراءة التشكيل الخطوات التقليدية.
  - نمط ثالث وهو أقرب إلى روح المنهج التكويني، لأنه أقام علاقة تفاعلية تماثلية بين الرؤية والتشكيل.

الباب الثاني

البنيوية التكوينية في المدونة النقدية العربية المعاصرة

الفصل الأول: في مقاربة الرؤية المأساوية

الفصل الثاني: في مقاربة الرؤية الاجتماعية

الفصل الثالث: في مقاربة الرؤية الصوفية

الفصل الرابع: في مقاربة المرجعية النقدية

الفصل الأول

في مقاربة الرؤية المأساوية

أولا: الشعر العذري والحس المأساوي

ثانيا: الرواية العربية والرؤية المأساوية

ثالثا: الرواية اللبنانية والرؤية المأساوية

رابعا: عالم الصقر القصصي والرؤية المأساوية

الفصل الأول

في مقاربة الرؤية الماساوية

أولا: الشعر العذري والحس الماساوي

نتناول في هذا الفصل أربع دراسات نقدية قاربت البنيوية التكوينية مقاربات متفاوتة في الطرح والدراسة، الأولى هي للباحث التونسي الطاهر لبيب الموسومة (سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا)، والثانية لـ'مدحت الجيار' تحت عنوان (النص الأدبي من منظور اجتماعي)، والثالثة للباحث 'رفيق رضا صيداوي' (النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975 - 995) والرابعة لـ'سلمان كاصد' الموسومة (الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي).

ويجمع هذه القراءات النقدية السابقة قاسم مشترك واحد هو الرؤية الماساوية، وإن اختلفت مسميات الرؤى من دراسة إلى أخرى. ففي الدراسة الأولى (سوسيولوجيا الغزل العربي)، بنى الطاهر لبيب رؤيتها على قيمة الحرمان والتهميش، وفي الثانية بنى 'مدحت الجيار' رؤية مقاربته على انهزام الإنسان أمام (القهر السياسي والاقتصادي والاجتماعي)، وفي الثالثة بنى 'رفيق رضا صيداوي' رؤيته على الانقسام الطائفي والأيديولوجي والاجتماعي، وفي الرابعة أسس 'سلمان كاصد' رؤيته على (بنية التدهور)، التي نهضت على تعارض بين قيم الشيخوخة الأصيلة، وبين قيم المجتمع المتدهور.

إن هذه المسميات المختلفة بوصفها مكونات بانية أو بنى عميقة دالة في مقاربتها، ترجع إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بـ- 'الحس الماساوي' الذي جاء نتيجة تعارض بين الرغبة الإنسانية وطموحاتها وبين الواقع الاجتماعي الذي لم يسعف الإنسان على تحقيق طموحاته.

وقد كشفنا في هذه القراءات عن الآليات الإجرائية اعتمدها كل باحث في قراءته لتفسير المكون الباني الذي كان وراء كل بنية سطحية بوصفها البنية المجسدة للرؤية الماساوية محاولا مناقشة كل مقاربة وتقييم نتائجها، وهذا ما سأحاول تفصيله في المباحث اللاحقة.

سنحاول في هذه الجزئية الأولى عرض ودراسة الرؤية الماساوية التي تناولها 'الطاهر لبيب' في تمظهراتها في الشعر العذري من خلال كتابه (سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا) ومدى تماثله مع تلك الرؤية، مركزا على اللوغوس التكويني للحس الماساوي الذي كانت له تمظهرات لغوية وموضوعاتية، فكان البحث عن 'الماقبل' للوصول إلى 'المابعد'. تعد الدراسة التي انجزها 'الطاهر لبيب' نموذجا من نماذج الرؤى الماساوية التي قاربتها القراءات النقدية العربية.

تحتوي هذه الدراسة على أربعة أبواب. فالبابان الأول والثاني يمكن إدراجهما فيما اصطلحنا على البحث عن المكون الباني أو اللوغوس التكويني للشعر العذري، أي أن الباحث في هذين البابين انشغل بالبحث عن 'الماقبل' الذي أنتج 'المابعد'. فأطلق على القسم الأول عنوان 'الجوهر' وعلى القسم الثاني 'النشأة والتكوين' وهو الشعر العذري في حسه المأساوي في كل تمظهراته. لقد بدأ 'الطاهر لبيب' بالبحث عن البنية العميقة الدالة المكونة للذات العربية الكلية المتحكمة في الكون الشعري العربي، فتناول في الفصل الأول 'اللغة العربية والحياة الجنسية'، فكشف عن البنية الدالة المكونة لهذه الذات، وأن الإنسان العربي بشكل عام عانى من الحرمان العاطفي، وهذا ما جسده اللسان العربي، فـ ((التعارض الجذري بين الرجل و المرأة... كان اللسان قد أقامه داخله هو بالذات)) [1].

وفي القسم الثاني (البنية والدلالة) حاول الباحث حصر البنية الشاملة، فتعرض إلى العلاقة بين 'الكون الأدبي' و'العالم الواقعي' والتي رآها تقوم على 'التماثل' البنيوي لا على 'الانعكاس' الآلي. وبين 'الطاهر لبيب' أن منحاه المنهجي يهدف إلى تجاوز البنية لبلوغ ذات متميزة من الناحية التاريخية، وأن التفاعل بين البنية والذات يرجعنا إلى الطبيعة التكوينية للبنية. إن هدف الباحث هو البحث عن المنشأ التكويني للبنية الجزئية (الشعر العذري) قبل تشكل مجتمع يقوم أيديولوجيا على التصورات الجديدة التي جاء بها الإسلام[2].

إن المكون الباني الذي أدى إلى بروز الشعر العذري لا يتمثل – في نظر الطاهر لبيب – في الإسلام، إنما الحرمان والتهميش الاجتماعي المرتبط بالظروف الاقتصادية التي عاشها شعراء الكون العذري، وإن لم يكن 'الطاهر لبيب' المكتشف الأول لبنية الحرمان الاجتماعي،كما سنرى فيما بعد.

وفي القسم الثالث الذي يحمل عنوان 'الكون الشعري' وهو من شظايا البنية العميقة الدالة، فقد أبان الباحث عن الدلالات الباطنية للكون الشعري العذري، ليصل عن طريق مبدأ 'التماثل' أن العفة التي تمظهر بها الشعر العذري هي من شظايا الحرمان الاجتماعي الذي عانه الشاعر العذري، فانعكس على المرأة. مما أدى به إلى البحث عن حل ليتجاوز وضعيته. فالكون الشعري العذري جواب زمرة اجتماعية على أسئلة طرحتها البيئة الاجتماعية، وهكذا فإن الشاعر العذري كان يعبر عن إحساس مأساوي بالقدر، فالعفة التي وصف بها الشعر العذري هي عفة افتراضية، وكما يصورها 'الطاهر لبيب' عفة في الشعر وليس في الواقع.

أما القسم الرابع من الدراسة فهو القسم الذي استخلص فيه الباحث 'رؤية العالم' للزمرة العذرية التي عاشت شروطا مادية خاصة فسرت المكون الباني المتمثل في الحرمان الاجتماعي الذي عاشته الزمرة

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا: 13

(2) م. س: 49

العذرية الذي تمظهر على السلوك الجنسي لبني عذرة، وربط الباحث البنية الاجتماعية - الاقتصادية بالبنية الشعرية، معتمدا على مبدأ المماثلة لتفسير الظاهرة الشعرية.

نستخلص من هذه القراءة أن الباحث 'الطاهر لبيب' في قراءته السوسيولوجية للشعر العذري بمنهجين نقديين، أولهما المنهج الاجتماعي الجدلي الذي استوحاه من الفكر الماركسي، والثاني المنهج البنيوي التكويني الذي أخذه عن 'غولدمان'. ومكنه هذا المزج بين المنهجين المذكورين من مقاربة ظاهرة شعرية لزمرة الشعراء العذريين الذين عاشوا شروطا مادية واجتماعية وثقافية مكنتهم من أن يكون لهم وعي جمعي تجلى في هذه الرؤية المأساوية الناتجة عن الحرمان الذي عاشته هذه الزمرة.

تجلت عناصر المنهج الاجتماعي في الإنطلاق من العام إلى الخاص، فتناول الباحث بالتحليل أهم العناصر الأساسية التي أحاطت بالظاهرة الشعرية العذرية، مما مكنه من الاقتراب من البنية العميقة الدالة، دون أن يتطرق إلى البنية اللسانية الجمالية. أما تطبيق المنهج التكويني فقد تجلى في القراءة التماثلية التي أجراها الباحث بين البنية العميقة الدالة وتشظياتها في الكون الشعري العذري في تمظهر موضوعاته.

إن المستقرئ للمقاربة يتمكن من القبض على المكون الباني/ الماقبل المتمثل في الحرمان الاجتماعي الذي عانت منه الزمرة العذرية والذي أنتج المابعد الجزئي المجسد في الظاهرة الشعرية العذرية في تمظهرها الموضوعاتي والتي أفرزت هذا الحس المأساوي الذي يخفي وراءه الحرمان. فما هو التفسير الذي أعطاه الباحث للرؤية المأساوية التي جسدها الكون الشعري العذري.؟ وما هي الإجراءات المنهجية التي اعتمدها الباحث لإظهار هذا الحرمان.؟

من أهم الإجراءات التي اتخذها الباحث لتفسير هذه الرؤية، قام بصياغة تعريف جديد للعمل الأدبي، تعريف يأخذ في الحسبان البعد السوسيولوجي، وهذا أمر مهم بالنسبة لتوجيه البحث. ((فالعمل الأدبي كون رمزي تنشئه زمرة [اجتماعية] يمثلها المؤلف، ولها موقف مشترك تجاه هذا الكون الذي ترتبط بنيته... بعلاقة تماثل مع بنية عالم الزمرة الواقعي)) [1]. والملاحظ أن 'الطاهر لبيب' أقحم مفهوما جديدا وهو (الزمرة) الذي استعاره عن الباحث الألماني 'ماتيوس ولتز' Mathias Waltz وقد عنى به ((نسقا من العلاقات ذات الدلالة التي يستند إليها أفراد الزمرة في تأويل علاقتهم بالآخرين)) [2]. فالزمرة ليست تشكيلا عدديا من الأفراد، إنما نسق من العلاقات الأساسية تكون المركز في تكوين علاقات أفراد الزمرة مع بعضهم البعض.

(1) الطاهر لبيب، م. س: 69

(2) Mathias Waltz, Quelques réflexions méthodologiques suggérées par l"étude de groupes peu complexes: Exquise d"une sociologie de la poésie amoureuse au moyen age, Revue internationale des sciences sociales, publiée par l" Unesco, V xix (1967) n° 4: 654

من هذا المفهوم للزمرة (الجماعة) ينطلق الباحث في دراسته للكون الشعري باعتباره زمرة (أفراد تربطهم علاقات ذات دلالة) ليكون له دلالة ((تفضي بنا إلى الوجود التاريخي لزمرة خاصة فعلا قد تكون هي مصدر هذا العمل)) [1]. ومن هذا التحديد (المنهجي) يصل الباحث إلى وضع خطة سيعتمد عليها فيما بعد لتفسير الرؤية المأساوية للكون الشعري العذري:

- مراجعة وتفحص بعض المسلمات التي تقر بها دراسات كثيرة حول الشعر العربي.
- ربط الخطوات المذكورة في التعريف.
- متابعة الرمز العذري من العام (الطابع الكوني)، إلى الخاص (الأيديولوجية العربية).

في هذا السياق يحذر الباحث من مغبة تطبيق بعض المفاهيم والتعاريف الجاهزة، فإنها لا تؤدي إلى نتيجة، فلا بد من إجراء تعديل على المنظومة المفاهيمية، ذلك أن تطبيق المفاهيم والمصطلحات التقليدية المتداولة، والتي تطلق على الحب العذري لا تمكن من الوصول إلى نتيجة، بل ((ستنتهي إلى حلقة مفرغة: أي أن نطبق على العذريين تعريف العذريين الغربيين (الكورتيزيا الغربية)، ثم نستنتج من ذلك أنهم يتشابهون)) [2].

وفي إطار هذه الخطة المنهجية للبحث عن تفسير لمنشأ الشعر العذري، يرفض الباحث رأي د. دوروجمون D. de Rougemont الذي يخلط فيه بين العذريين والمتصوفة العرب، الذين اعتبروا من النتائج التي انتهى إليها الحب العذري [3]، غير أن الطاهر لبيب لم يحسم المسألة حسما، فالتصوف ليس امتدادا للعذرية، وكل ما هنالك أن الصلة التي تبدو بين الكونين الشعريين لا تعدو أن تكون تعبيرية، حيث أعجب المتصوفة بغناء المحب العذري في محبوبه، فصادف ذلك هوى أهوائهم فتمثلوه واستعملوه في تعبيرهم.

يناقش ط. لبيب مسألة أخرى تتصل بمفهوم العفة الذي اقترحه العذريون حول تصورهم للحب. إن هذا المفهوم - كما توحي به الشواهد - [4] ليس رديفا ((لشعور ديني كما أنها ليست تعبيرا عن ورع، وإنما هو تعبير عن احترام مفرط للجمال، ولعل حضور الله في هذا الموقف لا يستشعر إلا عبر تذكر صورة إله جميل، خالق للجمال)) [5]. وواضح من هذا التحليل أن ط. لبيب يرفض إقامة الصلة بين الشعر العذري

(1) الطاهر لبيب: م. س: 70

(2) م. س: 71

(3) م. س: 72

(4) ذكر ابن القيم الجوزية في (روضة المحبين ونزهة المشتاقين) روايات وأخبارا كثيرة حول مفهوم التعفف عند العذريين، وتؤكد تأثير الإسلام البالغ في الشعراء العذريين، راجع الباب الثالث والعشرين المعنون: في عفاف المحبين مع أحبائهم من: 225-249

(5) م. س: 74

وبين مفهوم العفة، فهذا نفي للرغبة التي هي رمز للحياة، وهي لم تكن معدومة في الشعراء العذريين. فالعفة التي تمظهرت في الشعر العذري لا تتعلق بعفة الشاعر من المرأة، إنما بعفته من الحياة نتيجة الحرمان الذي عانته الزمرة العذرية، وكل ما هنالك أن المرأة في الكون الشعري العذري تتماثل مع حياة الشاعر. وبالتالي فإن مأساة الشاعر العذري ليست نتيجة من تدلل عشيقته عليه إنما من الحرمان الاجتماعي الذي عانته الزمرة العذرية.

إن عذوبة الشعر العذري لا تتصل بالعفة التي وصف بها، إنما بأسباب أخرى ستتضح فيما بعد. فالفرق بين المؤمن والشاعر العذري يكمن في الحب الذي بينه الباحث على النحو الآتي في هذه المعادلة:

- بالنسبة للمؤمن = الله (= الجميل) - الروع - الموت
- بالنسبة للعذري = الحبيبة (= الجمال) - العفة - الموت [1]

فما هي النتيجة التي أراد الطاهر لبيب الوصول إليها من هذا التفسير؟ فعن طريق مبدأ التماثل بين أن الإسلام (السبب) لا علاقة له بالنتيجة (العفة)، بمعنى أن الشعر العذري ليس انعكاسا مباشرا آليا للمؤثر الديني، إنما لأسباب أخرى، فالباحث يقر بوجود صراع بين الجمال والعفة، أي بين ما يتماثل مع المرأة وهو الحياة و بين العفة، ومن هنا كان الصراع مأساويا لأنه جاء نتيجة الحرمان الذي عاشته الزمرة العذرية. فالحرمان في هذا السياق هو المكون الباني، أو هو الرؤية للعالم للزمرة العذرية، التي تمظهرت في الشعر العذري. فما يدعو إلى الفضول والدهشة - في نظر لبيب - هو هذه العلاقة بين الجمال والعفة التي تقوم على صراع مأساوي [2]. ذلك ما لا ينبغي افتراضه، فالمسلم لا يملك، على مستوى الأمة، رؤية مأساوية للعالم، فهل ينبغي تصحيح هذه الفرضية)) [3].

من هنا نرسم الخطة الإجرائية التي انتهجها الباحث، والمتمثلة في صياغة تعريف جديد للعمل الأدبي، ليؤكد أن الكون العذري، هو كون رمزي وليس انعكاسا للقطاع الديني)) [4]. لذا جاء تعبير هذا الكون جماعيا يتخذ ((موقفا مشتركا تجاه الكون الذي ينشئونه)) [5]. وفي سياق التأكيد عن الرؤية المأساوية للعالم التي كشف عنها الشعر العذري، يثير الطاهر لبيب قضايا تبدو غير ذات أهمية في تاريخ الأدب العربي - إلا أنها تكتسي أهمية بالغة، ومنها قضية انتحال الشعر العذري، التي أثارت جدلا كبيرا بسبب ما علق

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا)، ترجمة مصطفى المسناوي: 74

(2) م. س: 74

(3) م. س: 75

(4) م. س: 75

(5) م. س: 75

بهذا الشعر من شك، وبما قيل عن شخصياته (المخترعة)، لكن هذا الأمر لا يسقط من قيمة الشعر العذري في نظر الباحث ((ولا يقلل من أهمية هذه الشخصيات الأسطورية التي جرى تخيلها دائما على مثال شعراء)) [1].

إن قضية الانتحال، المفترضة، تندرج في سياق 'الحرمان والتهميش' الكلي الذي عرفته الزمرة العذرية، تهميش تفسره الشهرة التي نالها عمر بن أبي ربيعة، أو العرجي ((تظل [الشخصيات] 'تاريخية' في حين شخصيات أخرى، وخاصة شخصيات العذريين، جرى 'مسخها)) [2] ومما يدعو إلى العجب أن الحرمان الذي عانته هذه الزمرة لحق بها حتى في العصر الحديث، فالأغنية العربية المعاصرة التي تناولت موضوعة هذه الزمرة لا تزيد على تحيين شقاء جميل وقيس (الذي يغنيه محمد عبد الوهاب بالفعل))) [3].

في سياق التفسير الثقافي للحرمان الذي تمظهر في البنية السطحية للكون الشعري العذري المجسد للرؤية المأساوية للعالم للشعراء العذريين، أشار الباحث إلى مسألة 'العفة والجنون' التي ينبغي ربطها بالحياة الاجتماعية والثقافية للزمرة العذرية. فالعفة التي تتصف بها الزمرة لبست عفة ناجمة عن تأثر الشعراء العذريين بالإسلام – وهذا من وجهة نظر الباحث –، بهذا الدين الجديد وما حمله من قيم العفة والطهارة، إنما هي عفة ناتجة عن فقدان الرغبة، فكان الحب العذري نتيجة لفقدان الرغبة، التي ترتب عنها فشل الصراع بين أسباب الحرمان والزمرة العذرية، وكان بالتالي الفشل والاستسلام، و((هو الحل الوحيد الممكن لهذا الصراع. وهو استسلام مطلق تماما إلى حد يتماهى مع فقدان العقل)) [4]. فالجنون هو نتيجة للاستسلام ومظهر من مظاهر الحرمان الذي عانت منه الزمرة العذرية، وليس متكلفا:

ولو تركت عقلي معي ما طلبتها ... ولكن طلابيها لما فات من عقلي

فيا ويح نفسي! حسب نفسي الذي بها ... ويا ويح أهلي! ما أصيب به أهلي

وقالت لأتراب لها، لا زعانف ... قصار، ولا كس الثنايا، ولا ثعل [5]

إذا حميت شمس النهار، اتقينا ... بأكسية الديباج، والخز ذي الخمل

---

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا)، ترجمة مصطفى المسناوي: 78

(2) م. س: 78

(3) م. س: 79

(4) م. س: 81

(5) الزعانف، الواحدة زعنفة: وهي القصيرة. الكس، جمع كساء: أي قصيرة الأسنان صغيرتها. الثعل، جمع ثعلاء: وهي التي في أسنانها زيادة سن، أو دخول سن تحت أخرى

تداعين، فاستعجمن مشيا بذي الغضا، ... دبيب القطا الكدري في الدمث السهل [1]

خليلي، فيما عشتما، هل رأيتما ... قتيلا بكى، من حب قاتله، قبلي [2]

إن مأساة العذريين أو قل رؤيتهم المأساوية للعالم، كما تصورها الباحث ناتجة عن هذا الاستسلام والفشل الذي يعد الحرمان مكونه الباني، وتجسد في هذه البنية السطحية التي وصفت الجنون الذي أصاب الشاعر العذري من عدم تحقيق الرغبة، فإما أن يختار الشاعر الحب (الجنون)، وإما أن يختار العقل (العفة)، ((والشخصية العذرية مقتنعة بذلك، إلا أنها لا تمنع نفسها، في بعض لحظات الكبرياء، من السخط و التمرد على ذات غريبة، هي ذاتها)) [3].

فرضية التماثل إثبات لرؤية الحرمان:

في سياق التأكيد والبحث عن الأسس الاجتماعية والثقافية للرؤية المأساوية للزمرة العذرية، وتماشيا مع الخطة الإجرائية التي اعتمدها 'غولدمان' في كتابه (الإله المخفي) [4]، استوحى 'ط.لبيب' تفسيره لرؤية الحرمان التي عبرت عنها الزمرة، من خلال تطبيق علاقة [التماثل] التي تمنح استقلالية للعمل الإبداعي، وتحاول ((تقديم جواب دلالي على موقف معين وغايتها خلق توازن بين الذات الفاعلة وبين موضع الفعل أي العالم المكتشف لها)) [5]. فالشعر العذري هو إجابة عن رؤية زمرة، وتعبير عن نظرة إلى الحياة والواقع الذي عاشت فيه، وهذا ما أكده 'الطاهر لبيب' حين رأى أن الشعر العذري ((جواب زمرة اجتماعية معينة على أسئلة طرحتها بنية اجتماعية جديدة، متشبعة أيديولوجيا بتعاليم الإسلام، إلا انه لا ينبغي إرجاع هذا الجواب إلى مجرد نقل مباشر للديني إلى العمل الشعري)) [6].

إذن، فالشعر العذري من هذا المنظور لا يعكس واقعا دينيا، أو أيديولوجية إسلامية، فمثل هذا الافتراض يفقد الشعر العذري استقلاليته وتوازنه ومكوناته، فلا يمكن أن تكون العفة (النتيجة) بفعل التأثير

---

(1) استعجمن: عجزن عن الكلام وسكتن بعدما تداعين. الغضا: من شجر البادية يتخذ وقودا لجودته.

(2) ديوان جميل: 36 –37، (من القصيدة التي مطلعها)

لقد فرح الواشون أن صرمت حبلي ... بثينة، أو أبدت لنا جانب البخل

(3) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا)، ترجمة مصطفى المسناوي: 81

(4) Voir, L. Goldmann, Le Dieu caché, deuxième partie: Fondement social et intellectuel,: 97 – 182

(5) Voir, L. Goldmann, Le Dieu caché, deuxième partie: Fondement social et intellectuel,57 : محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان: 97 – 182

(6) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا): 87

الإسلامي (السبب)، وهذا ما دفع الباحث الطاهر لبيب إلى استبعاد هذه الفرضية الجدلية، وبالتالي فلا يمكن مطابقة النص على الواقع، فالشعر العذري مظهر سطحي لبنية اجتماعية عميقة، وبالتالي فإن تفسيره مرهون بالكشف عن اللوغوس التكويني للكون الشعري العذري، وهو الرجوع إلى البنية الاجتماعية باعتبارها الشاعر الضمني.

من أجل ذلك ينتقد الباحث القراءات الاستدلالية التي تفضي إلى تأويل سببي، ومن هذه القراءات دراسة شكري فيصل الذي رأى أن أثر الإسلام كان وراء عفة الغزل العذري، فهو ((تعبير عن وضع طائفة من المسلمين كانت تتحرج وتذهب مذهب التقى، وتؤثر السلامة والعافية على المقامرة والمخاطرة، وترى أن النفس أمارة بالسوء... ولذلك آثرت هذه الطائفة أن تعدل من شهواتها شهواتها، فكانت مثلا واضحا للتربية الإسلامية في سموها وتعاليمها)) (1). مثل هذا الرأي لم يقبل به الطاهر لبيب، إذ لا يرى أثرا مباشرا للعفة الإسلامية في الشعر العذري، فتفسير العفة في الشعر العذري مرهون بمعرفة الواقع الاجتماعي والاقتصادي للزمرة العذرية.

اقترح الباحث مجموعة من الأدلة ليصل من خلالها - عن طريق مبدأ التماثل - أنه رغم التطابق القائم بين مفهوم الحبيبة الواحدة، وبين عقيدة التوحيد الإسلامي، فإن هذا لا ينبغي أن يؤخذ على أنه مسلمة مطلقة، ((وعلى الرغم من أن مفهوم الحبيبة الوحيدة جرى تطويره وتهذيبه بموازاة التوحيد الإسلامي، فإنه لا ينبغي النظر إليه باعتباره نتيجة لهذا التوحيد)) (2).

يتأكد من هذه الفقرة، أن الباحث يستبعد أن تكون عفة الشعر العذري من العفة الدينية. فالعفة التي عرف بها الشعر العذري لها أسباب وعوامل أخرى ينبغي البحث عنها خارج الحياة الدينية، بل في جوانب أخرى من المحيط العذري. واستشهد الباحث ببيت من الشعر لجميل بثينة فسره على أنه يحمل دلالة الانقسام والتصدع، فنفس الشاعر منقسمة بين حبيبين (الله والحبيبة):

أصلي، فأبكي في الصلاة لذكرها ... لي الويل مما يكتب الملكان[3]

(1) شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 248

(2) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا): 100

(3) جميل بثينة، الديوان: 50

البيت من النونية التي مطلعها:

أرى كل معشوق، غيري وغيرها ... يلذان في الدنيا ويغتبطان

وامشي، وتمشي في البلاد، كأننا ... أسيران، للأعداء مرتهنان

فالشاهد في هذا البيت، أن ((الله والحبيبة حاضران معا في الصلاة... (فـ) الصلاة التي تبعث فيها ذكرى امرأة على البكاء ليست صلاة مقبولة كل القبول)) (1). يتكئ الباحث على البيت السابق ليفترض أن العفة العذرية ليست من عفة الإسلام، وهذا تحامل مقصود على الإسلام. فقراءة البيت تدل على تأنيب للنفس وسموها واعترافها بأنها منشغلة عن أمر أخطر من أمر الحبيبة. فتأثير الإسلام واضح بين (بتضعيف الياء)، ذلك أن الشاعر عدل عن شهوته باعترافه بالويل. ليفترض أن العفة العذرية ليست من عفة الإسلام، وهذا تحامل مقصود على الإسلام.

إن مقصدية الباحث الطاهر لبيب هي الوصول إلى تفسير يثبت من خلاله التفاوت والتعارض بين الزمرة العذرية والعقيدة الإسلامية، تعارض يؤكد الرؤية المأساوية للزمرة العذرية، وينم ((عن إحساس مأساوي بالقدر، ويتعلق الأمر بإله غائب بهذا القدر أو ذاك، إلا أنه هو الذي يفرض المشهد. والحبيبة هي التي تظل حاضرة دوما، [لكن] أين وكيف.؟ [إنها تظل حاضرة] في الصلاة، وبفعل قرار إلهي)) (2).

ركز ط. لبيب على مسألة التفاوت بين الكون الأدبي العذري والواقع، وهذا إسوة بمنهج غولدمان حين أقدم على البحث عن الرؤية المأساوية فحددها بين النزعة الفردية، والنزعة الجدلية، وهي ترتكز - كما بينا - على أقانيم ثلاثة هي (الله، العالم، الإنسان). إن التفاوت - هنا - يتجسد في وجود عفتين ((إحداهما عيشت حقا، والثانية رمزية من الناحية الشعرية)) (3).

ومن العوامل التي نجم عنها إحساس مأساوي عند الشاعر العذري شعوره بالعجز الجنسي، الذي كشف عنه من خلال التفاوت والتعارض بين الحياة الجنسية عند العرب، وبين الحياة الجنسية عند الزمرة العذرية وكشف التحليل والتفسير - الذي أنجزه الباحث - عن تقديس القوة الجنسية من خلال استخلاصات لغوية ودينية واجتماعية، وتشجيع الإسلام على الزواج، وهيبة الذكورية على الأنثى، ليصل إلى السؤال المركزي ((ما هي على وجه التحديد عفة العذريين الجنسية هذه؟)) (4).

يستخلص الباحث من دراسته علاقة الجمال / العفة أن هذه الأخيرة ((مستوحاة من حضور جمال طبيعي فاتن على نحو خارق، أكثر مما هي مستوحاة من تعفف ديني)) (5). معنى هذا فإن الباحث يرفض كل تفسير من شأنه أن يربط العفة بالدين. فالعفة موجودة في الشعر، وليس في الواقع. إن مأساة الشاعر ناتجة عن عدم إشباع العذريين لرغبتهم الجنسية، وهو الأمر الذي أحالهم إلى البؤس.

(1) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9 العدد 3 / 4 فبراير 1991: 122

(2) الطاهر لبيب: 102

(3) م. س: 109

(4) م. س: 115

(5) م. س: 118

في هذا السياق يسوق الباحث مثالا يعتبر نقيضا لمثال الشعر العذري، وهو يتعلق بالنجاح الذي عرفه عمر بن أبي ربيعة في الوسط النسوي، إذ يلخص وضعا اجتماعيا هنيئا وممتعا، فملك عمر ابن أبي ربيعة المرأة كما ملك الثروة والغنى. ((فالنجاح الذي يلقاه الشاعر... نجده يلخص وضعا اجتماعيا - اقتصاديا يشتمل على بعض المزايا التي يمكن لبعض المجموعات بلوغها. وتمثل المرأة هنا رمز الامتلاك الأول)) [1].

وثمة قراءة أخرى تذهبت عكس ما ذهب إليه الطاهر لبيب حين ربط الظاهرة الغزلية العمرية بالوضع الاجتماعي المترف الذي عاش فيه عمر بن أبي ربيعة. فقد قرأت الباحثة أمل طاهر محمد نصير الغزل الإباحي لعمر قراءة سياسية، وقد وصفت غزله بالسياسي، بأنه يؤكد على طموحه السياسي ورفضه للحكم الأموي. فقد كان غرض عمر بن أبي ربيعة ((النيل من الخصوم السياسيين، وذلك من خلال التغزل بنسائهم (الأمويين))) [2]. وكشفت الباحثة عن المكون الباني / البنية العميقة الذي كان وراء بروز هذا الشكل التعبيري الذي ساعد على الأخذ به المشهد السياسي في بلاد الحجاز والمكانة الاجتماعية للأسرة المخزومية (أسرة عمر بن أبي ربيعة)، وتاريخها السياسي،كل ذلك عوامل دعت الباحثة إلى الأخذ بهذا التفسير [3] أي أن غزل عمر بن أبي ربيعة هو غزل سياسي وظف لأغرض سياسية نتيجة للحرمان والتهميش السياسيين الذي عانته قبائل الحجاز في العهد الأموي.

وإذا كان الحرمان الاجتماعي وراء مأساة الشاعر العذري والذي أدى إلى بروز الشكل التعبيري العذري، فإن الحرمان السياسي بوصفه المكون الباني كان أيضا وراء بروز الظاهرة الشعرية الإباحية التي وظفت لأغراض سياسية. فقد ظهرت في بلاد الحجاز أحداث أججت غضب الحجازيين ضد الأمويين وزادت من حقدهم عليهم. وكان الشعر شاهد عصره على تلك الأحداث، ولم يجد الشعراء المناوئون للأمويين بدا من اللجوء إلى الغزل الإباحي الذي وظف لأغرض سياسية للنيل من ((الخصوم السياسين من خلا التغزل بنسائهم لا لمحبة لهن، ولكن إحراجا لخصومهم وانتقاما منهم لمواقفهم السياسية، وبسبب ما أعملوه فيهم من حرمان سياسي، وغزو لديارهم وقتل لأهليهم)) [4].

وترى الباحثة أمل طاهر أن ربط الحرمان السياسي بوصفه المكون الباني بالغزل الإباحي، هو التفسير الصحيح لتفسير شيوع الظاهرة الغزلية الإباحية، التي لم تكن طارئة على العصر الأموي. فقد

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا): 120 -121

(2) أمل طاهر محمد نصير، التفسير السياسي لشعر عمر بن أبي ربيعة قراءة جديدة، مجلة المجلة العربية للآداب، م 3،ع 1، 2006: 103

(3) م. س: 103

(4) م. س: 105

كان هذا النوع من الغزل موجودا منذ العصر الجاهلي، واستمر في العصر الإسلامي حيث شبب كعب الأشرف بنساء المسلمين في قصيدته التي رثى بها قتلى بدر، وقد أدى به إلى القتل بأمر من الرسول عليه السلام [1]، كما نجد ذلك عند ابن الرقيات [2].

إن النتائج التي توصلت إليه الباحثة أمل طاهر محمد نصير تنسجم تماما مع ما ذهب إليه طه حسين [3] حين كشف عن المكون الباني الذي كان وراء: غزل، وغزل الإباحيين أو كما يسميه غزل المحققين [4]. فحاول أن يلتمس الأسباب المختلفة التي أدت إلى نشأة هذين الفنين في أيام بني أمية [5]. وخلاصة رأيه في تفسير هذه الظاهرة، أن البلاد العربية في عهد الخلافة الأموية خضعت لعاملين متناقضين، اليأس والحزن الذي أحست به هذه البلاد من جهة، والثراء ووفرة المال من جهة ثانية عند الأرستقراطية العربية التي كانت في مكة والمدينة، وقد كان خلفاء بني أمية يصانعون الأرستقراطيين لأسباب سياسية، فكانت النتيجة أن اجتمع اليأس إلى جانب الثروة والغنى، فـ ((فلها هؤلاء الشباب الأشراف الأغنياء اليائسون (في مكة والمدينة)، وأسرفوا في اللهو، وتعزوا به عن هذه الخيبة التي أصابتهم في الحياة العامة. ومن هنا نشأ عمر بن أبي ربيعة وأمثاله في مكة، ونشأ الأحوص.. وأمثاله في المدينة)) [6].

وإذا كان اليأس والثراء قد دب في مدن الحجاز، فإن اليأس والفقر، دب أيضا في أهل البادية الحجازية، لكنه لم يتح نشأة اللهو والإباحة، لأجل ذلك أكد طه حسين أن كلا اللونين من الغزل هما من آثار الحياة السياسية في العصر الأموي. فـ ((اضطرت هذه الحياة أهل الحجاز إلى الابتعاد عن العمل وأوقعت في قلوبهم اليأس، ولكنها أغنت قوما فلهوا وفسقوا، وأفقرت قوما آخرين فزهدوا وعفوا وطمحوا إلى المثل الأعلى كذلك أفسر ظهور هذين الفنين من الغزل)) [7]. وهذا نتيجة للحرمان السياسي الذي عانته الأسرة المخزومية.

أتينا على ذكر شهادتي طه حسين و أمل طاهر باعتبارهما يلتقيان في تفسير متقارب لنشأة الظاهرة الغزلية بلونيها العذري والإباحي، إذ يستخلص من تحليلهما أن الحرمان و الفقر فضلا عن التهميش السياسي والثراء كانا وراء بروز ظاهرة الغزل العذري والإباحي. ونحن نطمئن إلى هذا التفسير لوضوحه من

(1) راجع أخبار كعب بن الأشرف، أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج 22: 125-127

(2) م. س: 106

(3) راجع، طه حسين، حديث الأربعاء، ج 1

(4) م. س: 187

(5) م. س: 187

(6) م. س: 198

(7) م س، ج 1: 190

جهة، ولاعتماد الناقدين من جهة ثانية على تفسير اللونين انطلاقا من مكونات إبداعية، أمر لم نتبينه عند الطاهر لبيب الذي تورط في كثير من المناقشات الموجهة التي طالت الأفكار فحسب.

في هذا الإطار رأينا من المفيد أن نقف – ولو بشكل مقتضب – عند الناقد غالي شكري، وهو من النقاد الذين كان لهم اهتمام جدي بالبحث عن تفسير للعلاقة التفاعلية بين الرؤية المأساوية والتشكيل التعبيري دونما حاجة إلى المنهج التكويني في كتابه (المنتمي) الذي عرض فيه تفسيره للرؤية المأساوية لثلاثية نجيب محفوظ (بين قصرين، قصر الشوق، السكرية). وقد بدا منهج الناقد واضحا في تجسيد الرؤية المأساوية للروائي، وهو منهج أسسه على مبدأ التماثل بين الشخصية في الواقع والشخصية في الفن والتاريخ (المكون الباني) لتفسير المأساة، وبين قراءة الطاهر لبيب في كتابه السابق حيث أعلن صراحة في مقدمة هذا الكتاب عن اعتماده على المنهج البنيوي التكويني.

وواضح من هذه القراءة أن الناقد غالي شكري، وهو يبحث عن جيل المأساة، لم يعتمد في هذه القراءة على منهج غولدمان، إذ لا يوجد ما يؤكد ذلك في دراسته، إنما اعتمد على ما صرح به نجيب محفوظ بوصف ذلك مكونا بانيا أورؤية للعالم لجيل ن. محفوظ ((إن كمال يعكس أزمتي وكانت أزمة جيل فيما أعتقد، إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله، أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية))[1].

من التصريحات السابقة أقام الباحث منهج قراءته للرؤية المأساوية في ثلاثية ن. محفوظ التي نهضت على مقاربة قضية فكرية التي اتسع لها الإطار التاريخي في عمله الفني. فقد اختار ن. محفوظ كما بين ذلك الناقد، الشكل التاريخي للتعبير عن رؤيته الفكرية في الثلاثية، لأن هذا الشكل يتناسب أولا مع المستوى الحضاري العام للقارئ العربي، فيتقدم له الفنان هذا الإطار الذي لا يصدمه، ويقدم له في نفس الوقت قضية فكرية ربما صدمته))[2].

يقوم منهج ألي شكري على إجراء مقارنة بسيطة بين ثلاثيتي ونجيب محفوظ لسبب بسيط يتمثل في أن الكاتبين يجسدان مرحلتين حضاريتين مختلفتين، وإن اشتركا في بعض الصفات. ويعرض غالي شكري طبيعة المرحلة الحضارية التي يجتازها القرن (يعني القرن الماضي)، داحضا كل المسلمات القائلة بأن ما أصاب الإنسان من أسى مرجعه إلى انهيار الحضارة الأوروبية، وكذلك القول بأن ما أصاب الإنسان بعبثية الوجود الإنساني هو التاج النفسي لفترة ما بين الحربين[3]. فرفض الناقد للقناعات السابقة مرده إلى قناعته بأن الشعور بالمأساة أو لامعقولية الكون مسألة معروفة منذ العصور الأولى[4].

(1) ماهر حسن البطوطي، كمال عبد الجواد اللامنتمي، مجلة الآداب / يوليو 1962 نقلا عن، غالي شكري، المنتمي: 17
(2) غالي شكري، المنتمي:19
(3) م. س: 20
(4) م. س: 20

إن الإحساس بالغربة هو المكون الباني ونقطة انطلاق جميع الأجيال في الغرب، إذ أحس الإنسان أن القيم لم تعد توفر الطمانينة النفسية فتضاعف الإحساس بالعبث، لذا لم يكن موقف المثقف الغربي إزاء الأزمة.. موقفا موحدا[1]. الأمر الذي ترتبت عنه مواقف مختلفة إزاء القيم، فإما المزيد من [الانتماء] إلى القيم، أو إما رفضها نهائيا، ومن هنا كان [اللاانتماء]. أما الموقف الثالث الذي أبان عنه غالي شكري فهو الموقف الذي يرفض القيم، ويرفض في نفس الوقت الأنانية الفردية فكان التمرد للتجاوز[2].

بعد عرضه لهذه المواقف الثلاث والتي تشكل مكونات بانية لرؤية المثقف وإحساسه بعبثية الوجود الإنساني، يبين الناقد أن هذه المواقف تماثلت مع ظهور ثلاثة أنماط من التعبير، هي [المنتمي – اللامنتمي – المتمرد]. فالقيم هي المحك الأصيل لانتماء الفرد أو لا انتمائه أو تمرده، وهي الحصيلة الحضارية والخلاصة المركزية للمبادئ التي خبرتها البشرية، وما أضيف إليها من علم وما حذف منها من أساطير، إنها – كما يراها الناقد – القيم الإشتراكية التي تعرفت عليها الإنسانية[3].

تحدد مفهوم [المنتمي] الحقيقي في الغرب بالنسبة إلى علاقته وموقفه من الاشتراكية (من اليسار). فالمنتمي اليساري لا يعيش في أزمة روحية، وتحدد مفهوم [اللامنتمي] من خلال انقسام الشخصية على ذاتها، فهي ترغب في الانتماء لكنها لا تستطيع. أما [المتمرد] فتحدد مفهومه من عدم انتمائه أبنية نظرية أو تطبيقية.

من العرض السابق لمفاهيم [المنتمي، اللامنتمي، المتمرد] نخلص إلى المقارنة التالية والتي تعد أساس مقارنة الناقد غالي شكري:

دروب الحرية سارتر نموذج اللامنتمي الغربي	بين القصرين نجيب محفوظ نموذج المنتمي العربي
- الحرية هي أزمة اللامنتمي ومأساته - الفرد مأزوم بلا انتماء - تجاوز المنتمي أنظمة العبودية إلى أنظمة أكثر تقدما. - الحصيلة الحضارية تمنح (المنتمي + اللامنتمي) قدرا من الحرية	- الحرية هي مصدر أزمته، فالعربي مأزوم بسبب فقدنه حريته نتيجة التحالف التاريخي بين الاستعمار والرجعية - الحصيلة الحضارية خالية من المكاسب الديمقراطية. - يحيا أزمة المسافة الخطيرة بيننا وبين أوروبا. - يعاني انفصام الشخصية - المنتمي العربي يعيش في ظل الحضارة الغربية.

(1) غالي شكري، المنتمي: 21
(2) م. س: 21
(3) م. س: 22

انطلاقا من مبدأ المقارنة يصل النقد إلى السؤال المباشر الذي طرح على نجيب محفوظ: ((هل تعتقد أن كمال عبد الجواد يمثل شخصية اللامنتمي كما يذهب بعض النقاد، أم أنه ينتمي إلى عقيدة فكرية حددتها اهتماماته التي ذكرتها في الرواية. وإن تم ذلك في إطار من السلبية، وبمعنى آخر ما اعتمادا على منهج المقارنة قارب الباحث مأساة كمال عبد الجواد التي ارتاب فيها نجيب محفوظ نفسه ارتيابا يعود في نظر غالي شكري إلى عاملين:

- إن المنتمي في العرب ليس مطابقا للمنتمي في الغرب، وقد رد الناقد انعدام التطابق هنا إلى انعدام نظرية متكاملة في الفلسفة والاقتصاد والسياسة والمجتمع عند المنتمي العربي، والتي تتطلب التنظيم، ومن هنا كان الارتياب والشك عند نجيب محفوظ في أن يكون كمال عبد الجواد مثلا للامنتمي. ومن هنا يصف الناقد المنتمي العربي بأنه منتم مأزوم لا يعيش في ظروف طبيعية فهو يتمتع بمكاسب ديمقراطية[1].

ترتب عن تطبيق هذا المنهج المقارن الذي اعتمده غالي شكري بأنه يعتبر من الخطأ تصنيف كمال في اتجاه اللامنتمين الغربيين لسبب بسيط و هو أن لكل لا منتمي نبته الطبيعي الذي ولد فيه، فأسباب رفض الحياة تختلف من شخصية إلى أخرى، لذا يلح الناقد على طرح السؤال التالي: ما هو الدافع الأساسي لرفض الحياة عند كليهما (يعني عند شخصية ماتيو وشخصية كمال عبد الجواد؟. ولماذا كانت تحل بماتيو رغبة شديدة في الإنتماء على النقيض من كمال.؟ [2].

إن المنهج الذي تبناه الناقد في مقاربته للشخصيتين في ثلاثيتين مختلفتين أوصله إلى قناعة راسخة و هي أن المكون الباني لمأساة كمال عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ ليس نفسه بالنسبة لمأساة ماتيو في ثلاثية سارتر. فمكون مأساة ماتيو هو مشكل الحرية التي جعلها سارتر جوهرا لكافة المشكلات والقضايا التي أثارها في فلسفته. ومن هنا كان التماثل والمطابقة بين موقف سارتر الفلسفي والسلوكي والروائي.

وفي ثلاثية نجيب محفوظ فقد كشف الناقد عن المكون الباني لمأساة كمال عبد الجواد (وهي مأساة جيل بكامله)، وهي مرتبطة بطبيعة الأزمة التي تجسدها التقاليد غير الديمقراطية والتحالف بين الإستعمار والرجعية، ومن الطبيعي.. أن يغلب على شباب ذلك الجيل الشك والرفض والقلق[3].

ومن تمظهرات هذه الرؤية المأساوية أن توسل الروائي نجيب محفوظ في ثلاثيته بالتاريخ للكشف عن الجذور العميقة للمأساة، ولـحماية تجربته من صدود القارئ وإعراضه، (لذلك) راح يفصل له الجذور العميقة للمأساة حتى تظل حرارة الاقتناع مصاحبة للقارئ إلى النهاية فلا يكف عن التساؤل بعدئذ[4]. وقد

(1) غالي شكري، المنتمي: 26

(2) م. س: 27

(3) م. س:28

(4) م.س: 29

ركز الناقد في قراءته للثلاثية على إبراز المواقف الأساسية لجذور المأساة عند كمال (موقفه من الدين، من الزواج، الثورة الوطنية) منذ طفولته التي قدمها الروائي في (بين القصرين)، والتي ماثلت مأساة الكاتب و جيله.

انتبه غالي شكري في دراسته للثلاثيتين، أن موقف ماتيو (ثلاثية سارتر) من الحياة شيء تساوى فيه الحقيقة واللاحقيقة، فالموقف العقلي لا يتعارض بين الموقف السلوكي، خلافا لموقف كمال عبد الجواد الذي يرفض القيم ليستبدلها بقيم جديدة. ثم تصطدم القيم الجديدة بواقع مرير تخلف مرعب و لا حرية))[1].

إن الاغتراب الذي عاشه ماتيو في الثلاثية يعبر عن موقف فلسفي من الحضارة، والذي لاحظ الناقد تمظهره في حياته اليومية. أما كمال عبد الجواد فإن تمظهر مأساته تجسد في رفض القيم واستبدالها بأخرى جديدة، ومن هنا كانت مأساته بسبب تعارض طموحاته ورغباته (الرؤية) واصطدامها بواقع مرير مما انعكس على شخصية كمال حيث كان الانشطار المأساوي في المنتمي المأزوم الذي رغب في اللاإنتماء.

وقد أتينا على عرض مقاربة غالي شكري ليس من باب الإطالة، إنما باب التأكيد على أن الكشف عن الرؤية المأساوية لا يشترط التصريح بتبني المنهج البنيوي التكويني لكي نطمئن إلى الوصول إلى منابعها بقدر يعني البحث عن المكون الباني أو البنية العميقة الدالة التي كانت وراء هذا الشكل التعبيري أو ذاك، وهذا ما تمثله غالي شكري حين قال ((حاولت أن أربط.. بين أزمة الانتماء في جيل نجيب محفوظ الواقعي، وهذه الأزمة كما انعكست بين يديه على مرآة الفن)) [2]. دون أن تكون له فكرة عن المنهج البنيوي التكويني. فمثل هذا الربط الذي قال عنه غالي شكري لم يتحقق عند الطاهر لبيب لأن غرض الباحث لم يكن همه تحقيق هذا الربط، بقدر ما كان يهمه التفسير السوسيولوجي للظاهرة العذرية الذي هيمن على المقاربة.ف-((ليس المهم من وجهة نظر تحليلية إثبات العلاقة بين الإنتاج الفكري والواقع الاجتماعي بقدر ما هو تحليل أشكال هذه العلاقة في مرحلة معينة لمجتمع معين)). سوسيولوجيا الثقافة[3].

والواقع فإن ط. لبيب أنجز عملية تفسير يمكن اعتبارها ناجحة على المستوى الافتراض، حينما أكد أن تهميش العذريين كانت وراءه البيئة والحياة الاقتصادية بشكل عام، هو الذي صاغ الرؤية المأساوية التي عبر عنها الشعراء العذريون من خلال بناء القصيدة العذرية التي تماثلت مع الواقع الاجتماعي والاقتصادي

(1) غالي شكري، المنتمي: 38

(2) م. س: 11

(3) م. س: 26

للزمرة نفسها. ومما يؤكد جماعية الرؤية العذرية أن ((كثيرة هي المقاطع التي لا يتحدث فيها العذري، على ما تورده الرواية، إلا بصيغة نحن))[1].

إن عملية التفسير التي أنجزها الطاهر لبيب، فهي على أهميتها وصرامتها المنهجية، تظل مرتبكة، لأنها طالت جانبا واحدا وهو الأفكار فقط، فلم تمتد إلى مكونات العملية الإبداعية باعتبارها البنية السطحية التي تخفي وراءها بنية أخرى وهي البنية العميقة الدالة المتمثلة في البحث عن المكون الباني الذي كان وراء الشكل التعبيري للشعر العذري. وفي ذلك قصور من الناقد ما دام أنه لم يتعد مكونات العملية الإبداعية. وبالتالي فإننا تفسيره لا يتوفر على الجدة التي كنا نرتقبها.

ثانيا: الرواية العربية والرؤية المأساوية

تتناول في هذا المبحث القراءة الثانية وهي للباحث مدحت الجيار الموسومة (النص الأدبي من منظور اجتماعي)، والتي تشترك مع السابقة في الرؤية المأساوية، وتتميز عنها في التصور والعرض والمنهج.

نستهل هذه القراءة بالسؤال المركزي التالي: كيف استطاع الباحث مدحت الجيار القبض على رؤية العالم في الأعمال الروائية التي قاربها.؟ وكيف حدد مكونات الرؤية المأساوية للأعمال التي تناولها.؟ للإجابة عن هذه الأسئلة نقارب الرؤية المأساوية التي لمسها في النماذج الروائية التي اتخذها متنا لمقاربته.

نقدم النموذج الأول الذي تمثله روايتي (العيب) و(الحرام) ليوسف إدريس، وهما الروايتان اللتان تصدر عنهما رؤية مأساوية. ولتفسيرها كشف مدحت الجيار عن علة الوضع السيء أو البحث عن المكون الباني الذي يشكل المقابل الذي تمظهر في المبدع وهو روايتي (العيب) و(الحرام)، وهي الظروف الاقتصادية التي اعتبرها الباحث علة العلل، حيث يتحول ((كيس النقود إلى محرك للعالم)) [2].

يبين الباحث أن الثنائيات المتضادة في العلاقات الإنسانية وفي الشخص مردها إلى العامل الاقتصادي المادي.((وهنا يتحول القانون الاقتصادي إلى ضرورة قاهرة تحتاج إلى من يقهره)) [3]. فتدهور الظروف الاقتصادية للمجتمع يؤدي إلى تدهور السلوك العام، فبفعل هذا العامل الاقتصادي المتدهور، يدوس الإنسان الأخلاق والقيم، لأن القانون الاقتصادي كان قد قهره، إذ أصبحت الثنائية الضدية [الأخلاق والسلوك]، هي المنشئة للتعارض المؤدي إلى الرؤية المأساوية، أو هي المكون الباني لهذه الرؤية كان يديرها القهر. قهر هزم الإنسان ودفع به إلى القنوط، ومن هنا كان الانهزام أمام الواقع المأساوي الذي قهره.

---

(1) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الغزل العذري نموذجا): 149

(2) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 90

(3) نوال زين الدين، روايات يوسف إدريس، دراسة بنيوية (توليدية): 174

((كانت سناء (في رواية العيب) قبل قبول الرشوة، ذات شخصية سوية متماسكة، فإذا بها بعد الرشوة تحس بأن شيئا في شخصيتها قد تفكك وانقسم وانشطر جزئيات)) [1].

إن ربط الباحث تفسير الرؤية المأساوية بالعامل الاقتصادي باعتباره الوغوس التكويني الذي كان وراء كل الأزمات وكل المآسي. وهكذا فإن القانون الاقتصادي لم يصبح آلية للتغيير فحسب، بل آلية للقهر والشقاء، ومن هذا الباب، أضحى مصدرا للرؤية المأساوية. وقد جاء هذا القانون نتيجة للسلوك السلبي للطبقة الوسطى في المجتمع، فهي مصدر الرذيلة والفساد والجريمة، هذه الجريمة التي أضحت من فعل الجماعة، وليس من فعل الفرد، أي أن المجتمع أضحى المتهم الرئيسي بهذه الجريمة. ولهذا يقول الباحث إن الجريمة: (((في الحرام) و(العيب)، (ويقصد في الروايتين)،... جماعية إذ يذوب الفرد رغم إخلاصه أو نقائه في بوتقة الجماعة)) [2]. وهذا تأكيد من الباحث على تمسكه بالمفهوم الغولدماني التي يرى أن الرؤية من صياغة الجماعة، و((لا تعترف بالفرد وعلى الرغم من أن الكاتب (يوسف إدريس) - هنا- يحاول أن يكون صوت الجماعة، وإن لم يكن واحدا منها)) [3].

وعلى العموم فإن تقيم هذه القراءة يقر بعدم التزام مدحت الجيار الخطة الإجرائية التقليدية التي اعتاد البنيويون التكوينيون الإلتزام بها، والمتمثلة في الوقوف على مرحلة الفهم، أي فهم العمل الإبداعي أو بنيته السطحية، والتي تخطاها الباحث جوانب هامة منها، وأحل محلها مرحلة التفسير التي هي الأخرى لم تكن وفية ودقيقة، لأنها لم توصله إلى عملية تفسير شاملة توصل إلى المنشأ التكويني للرؤية المأساوية. ونفاجأ في آخر القراءة وقوف الباحث عند بعض الجوانب من البنية الدالة، بشكل مقتضب - جدا- مما يكشف عن الاضطراب المنهجي لدى الباحث. وكان يمكن أن نقبل بهذه المقاربة لو أن القراءة مست نصا نصا خرج الإبداع كما هو الحال عند محمد برادة في مقاربته للرؤية النقدية عند محمد مندور [4].

وفي سياق مقاربة هذه الرؤية المستوحاة من موضوعة القهر في الرواية العربية، قارب مدحت الجيار ثلاثة نماذج في ثلاث قراءات مستقلة وهي:

1- البلدة الأخرى، لـ إبراهيم عبد المجيد

2- أحزان صيف منسية، لـ شمس الدين موسى

3- طرف من خبر الآخرة، لـ عبد الحكيم قاسم

---

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 92

(2) م. س: 92

(3) م. س: 92

(4) راجع، محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي

تلخص هذه الروايات ثلاثة أنواع من القهر: النفسي والاجتماعي والروحي، يفسرها الباحث في ضوء القانون الذي تنشأ وفقه العلاقة بين الأنا والآخر الذي تنبثق عنه الرؤية المأساوية بسبب القهر، فالجماعة تحاول قهر الفرد، والفرد في مواجهة الجماعة، وإن هذا التعارض بين الأنا والآخر هو الذي لمس ثنائية الصراع، وأدى إلى تبلور الرؤية المأساوية ما دامت الرواية ترمز إلى القهر الذي هو((ضد الحرية الإنسانية النسبية، وليس القهر مجرد حرمان من الحرية، بل هو وصف لسلب الإرادة)) [1].

اعتمدت قراءة الباحث على تفسير الرؤية المأساوية من خلال تطبيق القانون الذي نشأ وفق العلاقة بين الأنا والآخر، تفسير هيمن عليه التحليل النفسي، والعقلي، وقد بدا ذلك واضحا من تركيز الباحث على تفسير سلوك الوجهة النفسية بوصفه البنية العميقة الدالة. و((نحن أمام الآخر بتفوق الحضاري، ثم ثروته، ثم سلطان الحكم. وأمام الأنا الغريزية المتخلفة الفقيرة، والأنا الواعية الفقيرة، ثم الأنا المستلمة المتوترة، وهي أنا تنتصر دائما بالسلب والهروب والخوف فتقتل الآخر عن جهل أو تسحب من أرضه وعملكته، أو تذوب في السلب والضحك والمرارة، لم يترك النفس على مواها)) [2].

لتأطير الرؤية المأساوية بين الباحث (بتضعيف الياء)- عن طريق مبدأ التماثل - أن الانهيار النفسي الذي عرفت به الشخصيات الروائية يتماثل مع الواقع النفسي المنهار الضائع، - غير أنه تماثل شكلي، لأنه لا يرقى لتحليل البنيات الذهنية التي تتماثل مع العمل الإبداعي - ((الأمر الذي انتهى بالبطل إلى الضياع بلا هدف حتى يقهر الوطن هزيمته، وينتصر على السلبيات والفساد [3] وكانت رواية (طرف من خبر الآخرة، لـ عبد الحكيم قاسم) نموذجا للرؤية المأساوية التي ظهرت في القهر باعتباره يشكل المقابل الذي ((يأتي من مفهومنا عن الموت وعن الآخرة، وهو يحاول أن يحرر الإنسان من قهر الموت، بالفهم والوعي لما يحث له)) [4].

إن مأساة الإنسان بوصفها اللوغوس التكويني تتجسد في القهر الذي يعانيه، وهو قهر متعدد: قهر الموت،.. الضياع،.. الهزيمة، أي أن مأساة الإنسان هي معاناة الإنسان في هذا الواقع المنهار الضائع، بلا هدف، نتيجة للتعارض بين الأنا والآخر، وهكذا فإن الرجوع إلى مكون هذا الواقع هو التفسير الصحيح لهذه المأساة الإنسانية، وهذا ما حاول الباحث تفسيره بشيء من الإيجاز. والذي نجده ينسجم مع التصور الغولدماني لرؤية العالم التي بناها على تعارض طموحات طبقة اجتماعية بمجموعة أخرى، تؤكد عليها الفقرة التالية: ((إن الرؤية للعالم هي بالتحديد هذا المجموع من الطموحات من المشاعر والأفكار التي تضم

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 133

(2) م. س: 136-137

(3) م. س:137

(4) م. س: 137

أعضاء مجموعة (وفي الغالب طبقة اجتماعية)، وتواجهها بمجموعة أخرى، إنها، بلا شك خطاطة تعميمية للمؤرخ، ولكنها تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي الطبقي بطريقة واعية و منسجمة إلى حد ما)) [1].

وإذا كانت مهمة الناقد البنيوي التكويني تتمثل في استخراج البنية العميقة الدالة الموضوعية للنتاج الأدبي من خلال فهم العمل الإبداعي وتفسيره. فإن مدحت الجيار لم يلتزم بالمسطرة الغولدمانية في مقاربة ثلاثية القهر المتمثلة في الروايات التالية: (البلدة الأخرى)، (أحزان منسية)، (طرف من خبر الآخرة)، وهي الروايات التي تلخص القهر النفسي والاجتماعي، من خلال العلاقة (الأنا / الآخر). فمن وجهة نظر المنهج البنيوي التكويني، فإن الباحث فضل الحفر في الكثير من الأحيان عن المكون الباني، حين يعمد إلى البحث عن المجهول قبل البحث عن المعلوم، أي في تفسير نفسية (الأنا بالآخر) بوصفها اللوغوس التكويني، (القاهر بالمهزوم)، دون أن يتعرض إلى الجوانب: الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تعتبر الأساس التكويني للرؤية المأساوية، ومن شأن هذه الجوانب أن تكشف عن منشأ القهر وتكوينه، وهذا ما يبينه يون بسكادي حين يقول: ((ومن الصحيح تماما أن مهمة المؤرخ الجدلي هي استخراج الدلالة الموضوعية للنتاج الأدبي، هذه الدلالة التي يتعين إدخالها في علاقة مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لتلك الفترة. ويمكن أن توجد بين هذه الدلالة والوظيفة الموضوعية لسلوك أو لممارسة الكاتب بعض التناقضات، ولكن حين تكون هذه التناقضات متوافقة في بعض الحالات، فإن ذلك يسمح بفهم مدقق للعلاقة فرد - مجموعة اجتماعية)) [2].

إن التفسير الذي توصل إليها مدحت الجيار في ثلاثية القهر، لم يكن من صميم العلاقة مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بل استبدلها بقراءة نفسية حاولت مقاربة حقيقة المقهور، ويتضح هذا الأمر في الفقرة التالية: ((لقد نسي المقهور كل المواضعات الإجتماعية، نسي العالم الخارجي وتشرنق حول نفسه ورغباتها، ونفذ سلوكا عزيزا بلا روية، فسقطت عنه صفة الحرية لأنها (أنا) ضعيفة أمام عقلها، مستلمة لهواها ولمواجهها)) [3].

وحين فسر الباحث سلوك المأمور فلم يربطه بعوامل خارجية، بل بعوامل نفسية ذاتية التي رأى فيه المكون الباني لهذا القهر، ((ولم يكن المأمور حرا في سلوكه و فعله، بل كان مقيدا برغباته وبمنافع يأملها، وهذا ما جعله في نهاية الرواية يرتد إلى الفعل الغريزي نفسه، فينسب الموت لأزمة قلبية حادة، لا إلى

(1) Lucien Goldmann, Le Dieu caché,:26

(2) ليون بسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة، محمد سبلا: 49

(3) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 139

(موسى) القابلة و تكتل نساء الدراويش لختان امرأة فرنسية مسيحية)) [1]. وفي مقاربته لسلوك شخصية أحمد والعمدة، فإن الباحث ربطها بعوامل نفسية لم يوضحها بدقة، ((ولم يكن سلوك أحمد سلوك الأحرار حين نظم بيته وأعاد طلاءه... ولم يكن حرا حين يقلق بالآخر المختلف عن زوجه زينب. كذلك كان سلوك العمدة)) [2].

تؤكد هذه الشواهد، أن الباحث ركز على تفسير (الأنا) المقهور من خلال مكونه الباني وهو التفسير النفسي لسلوك غير حر، فـ المأمور مقيد برغباته، وأحمد لم يكن حرا، حين كان يقلق بالآخر، وكذلك العمدة الذي عانى القهر النفسي، فكانت مأساته من هذا القهر، الذي سبب له النسيان والإنقطاع عن العالم الخارجي، أي سبب تعارضه مع الخارج الذي جعله مقيدا بسبب القهر والموت ((و لهذا نجد ختام الرواية على لسان المأمور والطبيب يلخص هذا الموت / القهر / التقليد / الغريزة الضرورية. يقول المأمور بعد معاينة الجثة ومعرفة القاتلة: قررت أنه لا ينبغي أن تفلت من العقاب. مهما كان سببه المعلن، وأخذت الطبيب جانبا... قلت له هامسا:

- قل لي ما سبب الموت الحقيق.؟...

إنه الموت، فقدان الحرية، وفقدان الإختيار، حين تتحول كل الأشياء إلى شكليات لمعالجة الأخر وهنا يكون الموت رمزا لفقد الحرية مثله مثل التقليد، وثنائية الفعل واضطرابه، وبهذا كانت إجابة الطبيب شافية، موتنا نحن الغريزيين أم الموت الفيزيقي لمن يتمتعون بالحرية.؟)) [3].

تشير الفقرة السابقة إلى مسألة أساسية في هذه المقاربة، وهي أن مأساة الإنسان مرتبطة بمكون باني يتمثل بقهره، بموته النفسي.. الغريزي. إن رؤية الروائي المأساوية تتمثل في هذا التعارض بين الإنسان والواقع الذي سلب منه حريته، وليس الموت الفيزيقي الجسدي، إنما من خلال هذا القهر النفسي. إن موت الإنسان في استسلامه للغرائز والتقليد والجمود، وليس في الموت الفيزيقي الذي هو حريته الفعلية الحقيقية. في هذا السياق يطفو السؤال المنهجي التالي: ما هي الآلية الإجرائية التي اعتمد عليها الباحث لتحديد الرؤية المأساوية للروائي.؟

إن القراءة المحايثة لهذه المقاربة تكشف أن الباحث لم ينجز تحليلا يراعي الشمولية التي يتوخاها المنهج البنيوي التكويني، ذلك أن المستقرئ لهذه القراءة يتبين له أن الباحث خلخل المنهج الغولدماني، فلم ينجز قراءة وافية وشاملة للبنية الدالة بوصفها الجسر المؤدي إلى تفسير البنية، مما أدى به إلى تجاهل كثير من الآليات المساعدة على تحديد الرؤية، ومنها التماثل. ويمكن القول إن هذه القراءة كانت إلى الإتجاه النفسي

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 139
(2) م. س: 139
(3) م. س : 140

أقرب منها إلى المنهج البنيوي التكويني. فقد استفاد الباحث من الآليات الإجرائية لعلم النفس في فهم التجربة الأدبية، وتجلى ذلك في التركيز على العلاقة (الأنا وغير)، والغرائز، والرغبات، والهواء والهواجس، وثنائية الفعل والاضطراب. وعلى هذا الأساس فقد أفاد مدحت الجيار من علم النفس أكثر من إفادته من البنيوية التكوينية.

ثمة قراءة روائية أخرى، قاربت الرؤية المأساوية في رواية البلدة الأخرى لـ إبراهيم عبد المجيد، وحاول في هذه القراءة أن يقترب من المنهج الغولدماني بنسبة قليلة، من خلال إيلائه أهمية لمرحلة الفهم، الأمر الذي مكنه من تفكيك بعض عناصر البنية السطحية للرواية، فكان التركيز على الفضاء المكاني الذي عرف تغييرا وتقلبا (القرية/ المستشفى)، دون أن يوضح الصلة القائمة بين المكان بوصفه مظهرا والرؤية باعتبارها المكون الباني الذي يتجلى في السطح الذي، وهنا يعود مرة أخرى لتجديد الصلة بين الرؤية المأساوية والقهر، حيث استسلم الأنا لقهر الآخر، الآخر الذي يتمثل في السلطة بأجهزتها القمعية التي ((تساعد كلها على انتفاء إنسانية الإنسان)) [1].

استقصى الباحث المكون الباني للرؤية المأساوية في رواية (البلدة الأخرى) من الأنا المقهور، الذي يتحول في الرواية إلى قاهر، فهو من هذه الناحية قد قهر القهر ((بوعي الأنا بشروط قهرها، ووسائل قهر الآخر لها)) [2]. ومن ((الثروة التي تقهر ضرورة الفقر والحاجة الاقتصادية، وتنتفي ضغوط الأسرة ونفي متطلباتها)) [3]. ومن هنا تفهم المفارقة حددها الروائي في الثنائية التي تستوحى من عنوان الرواية (البلدة الأخرى)، التي تقابلها (البلدة هنا) وهي المكون الذي لم يذكره الروائي، ونستوحيه من النص باعتباره البنية العميقة الدالة. ففي ((هنا) قهر، مأساة، وفي (الأخرى) يتحول المقهور إلى قاهر، لأن الأنا يتغلب على (الآخر)، وهذا ما توحي إليه النفس المقهورة التي تأمل أن تتخلص من القهر.

يتعاظم فعل المأساة عندما تكتشف (الأنا) أن قهر (الهنا) أي الوطن، المكون الباني، أقل من قهر(الآخر)، وحينئذ ترتاح النفس إلى قهر الوطن المتمثل في سوء الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي كانت هي الفعل القاهر، وهي تشكل. وهنا يبرز وعي بطل وراوي الرواية حينما ((ينفي شروط الآخر، لتتميز ذاته وإرادته، فيعود إلى الكتابة التي افتقدها بفعل الفقر والحاجة)) [4].

نتبين من هذا التحليل أن مأساة البطل ناجمة عن قهر الحاجة، أي قهر الظروف الاجتماعية والاقتصادية الصعبة، تشكل البؤرة التي ينبغي التركيز عليها عند التفسير. غير أن مظاهر هذا القهر (المكون

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 140 -141
(2) م. س: 141
(3) م. س: 141
(4) م. س: 142

والواقع فإن مقاربة الرواية السالفة الذكر لم تحظ بقراءة وافية، وقد جاءت في سياق دراسة ثلاثية القهر التي أومأت إليها في هذا التحليل. وقبل عرضه الرؤية المأساوية، قدم الباحث بنية الرواية (مجنون الحكم)، فهي من الروايات ذات الطابع التاريخي، ((تشير إلى التاريخ، تاريخ حكم الحاكم بأمر الله الفاطمي... تستند إلى مجموعة من المصادر التاريخية والشعبية والعقائدية، وهي مصادر تضبط التواريخ... حتى يتماثل السرد التاريخي السرد التاريخي))(1).

من هذا المنطلق يستعين الروائي بالتاريخ ليماثله مع الواقع، فالرواية تقوم على ((مشاكلة بين نص تاريخي حقيقي، وواقع اجتماعي))(2). ولهذا فإن هدف الكاتب هو فهم الواقع من خلال عرض التاريخ الذي يجد في أحداثه مادة تمثل السلطة والبشر، ومن هنا كانت العلاقة بين التاريخ والواقع، فقد قرأ الروائي واقع الأمة من خلال قراءة تاريخها الحقيقي.

للكشف عن الرؤية المأساوية، ارتكز الباحث - بشكل مقتضب جدا - على عرض صورة عن تاريخ حكم الحاكم بأمر الله الفاطمي، وعن تسلطه وشذوذه، وعن أفعاله التي كانت لا تعلل وعن التآمر في هذا العصر في ذلك العصر، كل هذا شكل مأساة وقهرا حقيقيين أدى إلى ((تمرد الذات السلبية مرة واحدة ضد الحاكم حتى أن احترقت القاهرة بعد الدفاع السلبي، وتنتهي المأساة، وينتهي القهر بموت مسببها حتى تقتل ست الملك أخاها بيد أعدائه))(3).

إن الأحداث التاريخية التي تسردها الرواية باعتبارها البنية السطحية (مجون الحكم)، والتي تضمر رؤية مأساوية أو المكون الباني لأحداث القهر والظلم التيعانى منها (الأنا) والآخر)، والتي تتماثل مع القهر السياسي المباشر، فلا فرق بين السلطة في التاريخ، والسلطة السياسية اليوم، فمأساة الإنسان ناجمة من قمع السياسي للأنا. فالقهر مزدوج بين التاريخ والسياسة))(4). غير أن ما يتميز به القهر (المأساة) في الرواية، استحالته إلى انتصار، بقتل الظلم وقهر ضرورته.

وإن كان الباحث قد وفق في تحديد تمظهرات الرؤية المأساوية للكاتب سالم حميش، والمتمثلة في عرض القهر المزدوج بين التاريخ والسياسة، إلا أن المقاربة كانت أقرب في تحليلها إلى القراءة الوصفية التاريخية للأحداث لعدم التزام الباحث بالخطوات المنهجية العامة للبنيوية التكوينية، وخاصة مرحلة الفهم وصفها مرحلة مركزية في هذه القراءة.

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 150
(2) م. س: 151
(3) م. س: 152
(4) م. س: 153

وإذا سلمنا جدلا أن جميع الأعمال الإبداعية تتوفر على رؤية للعالم، فإن الباحث مدحت الجيار لم يظفر بتحديد رؤية المبدع سالم حميش، بوصفها تعبيرا عن جدلية الإبداع والواقع، فقد أشار إلى القهر المزدوج بين التاريخ والسياسة، لكنه لم يكشف عن طبيعة البنيات السياسية الواقعية التي تتماثل مع البنيات التاريخية التي روت ما حدث، دون أن يستفيد من آلية التماثل لرؤية ما يمكن أن يحدث، فإذا كان ((التاريخ يروي ما حدث، فإن الشعر لا يهتم بما حدث، و إنما بما يمكن أن يحدث، وهذا الإمكان... متجه نحو المستقبل))(1).

ثالثا: الرؤية المأساوية في الرواية اللبنانية

لتحليل هذه الرؤية سأعتمد على الدراسة التي أنجزها الباحث اللبناني رفيق رضا صيداوي الموسومة (النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية خلال الفترة، 1975 - 1995)، وهي من أهم القراءات النقدية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني لرصد الرؤية المأساوية التي جسدتها الرواية اللبنانية التي صورت أحداث الحرب الأهلية في لبنان.

تحتوي هذه الدراسة على مدخل - فضلا عن المقدمة والخاتمة والكلمة الأخيرة. يحتوي المدخل على ثلاث جزئيات، تناول الباحث في الأول التحولات التي أدخلتها الحرب اللبنانية في بنية المجتمع اللبناني، فضلا عن الانعكاسات التي أفرزتها. وفي الثاني طرح رفيق رضا قضية تتعلق بإشكالية البحث وفرضيته، وهي تتصل على الخصوص بالتباعد بين النص التاريخي السياسي وبين النص التخييلي الروائي. وفي الثالث تناول الباحث إلى مسألة منهجه النقدي. وبما أن هدف هذه الدراسة يتحدد في ((معرفة كيف تجسدت النظرة إلى الحرب ودلالات هذه النظرة، وليس قراءة الحرب نفسها من منظور انعكاس))(2). فكان من الضروري أن يستعين الباحث بـ ((المنهج البنيوي التكويني (بوصفه) القاعدة الأساسية التي تحددت بموجبها منهجية البحث))(3).

أما الباب الأول الذي عنونه (الرواية والحرب) فيضم فصلين أولهما نظرة الرواية اللبنانية إلى المجتمع اللبناني قبيل الحرب ففيه يرصد الباحث تطور الرواية اللبنانية ابتداء من مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، وقد جسدت المرجعية الاجتماعية - الثقافية، واختلالات البنية الاقتصادية - الاجتماعية والوضع المأساوي للمجتمع الريفي، وأزمة المثقفين في تحديد هويتهم. وفي الفصل الثاني المعنون الحرب اللبنانية وانفجار المكبوت بين الباحث المراحل الثلاث التي عرفتها الحرب اللبنانية الطائفية و التي ترجع إلى

(1) محي الدين صبحي، الرؤيا بوصفها تعبيرا عن جدلية الإبداع والواقع، مجلة الفصول الأربعة، السنة الثامنة / العدد 29، يونيو، 1985: 121
(2) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 38
(3) م. س: 38

((الاختلالات البنيوية للنظام السياسي والاجتماعي اللبناني)) (1). وإلى فشل النظام الطائفي. ثم تناول الباحث الاتجاهات الثقافية ذوات الأصول السياسية، وأن مسلك الأحزاب كشفت عن ازدواجية البنية الثقافية، التي كشفت عن الدور الفاعل للاتجاه العصبي الطائفي، وعن المحيط العربي والتبعية لأنظمة خارجية، وعن هيمنة الأيديولوجية الطائفية وتأثيرها في الحرب.

وفي الباب الثاني (الزمان والمكان والشخصية في روايات الحرب)، تناول رفيق رضا كل عنصر من عناصر البنية السطحية في فصل مستقل. ففي الأول (رؤية الحرب من خلال الزمن في الرواية)، أشار الباحث إلى بنية الزمن التي كشفت عن المكون الباني لرؤية الرواية اللبنانية إلى الحرب الطائفية. وهي رؤية سوداوية، تنفتح تارة على الذاكرة التاريخية و((تنطلق من استقراء التاريخ بصفته محددا للزمن الحاضر)) (2). وتارة أخرى تنغلق النصوص أمام الذاكرة، مما كرس انغلاق الزمن كابوسية الخطاب، فكانت الرؤية مأساوية سوداوية. ومن مظاهر تشظي الزمن كشف الباحث عن تكسير السرد وارتباطه بالمكان الذي تبرز منه محاور الزمنية. ومن هذه التقنية تولدت رؤية الروائي.

إن تقييم الباحث للرواية اللبنانية التي جسدت الحرب اللبنانية الطائفية مكنه من استخلاص دلالات مختلفة عن الحرب الأهلية اللبنانية، فانفتاح الرواية على التاريخ يتماثل مع نظرة أرستقراطية إلى الحرب وارتباطها بالتاريخ. وانغلاق النصوص على التاريخ دل على نظرة آنية للحرب. كما دل تكسير السرد وانفتاح النصوص على الذاكرة التاريخية إلى تشظي ذاكرة المثقف.

وفي الفصل الثاني الموسوم رؤية الحرب من خلال المكان في الرواية تناول الباحث خصائص المكان في البنية السردية الروائية التي قادته إلى المحور الذي رأى فيه البنية العميقة الدالة أو إلى اكتشاف الكاتب الضمني للروايات المستهدفة، وتماثلت دراسة المكان مع دراسة الزمن. فانفتاح الروايات على ذاكرة التاريخ تماثلت مع رحابة الفضاء الروائي، وانغلاق النصوص أمام ذاكرة التاريخ تماثلت أيضا مع محدودية الفضاء المكاني... وهكذا فإن البناء الفني للمكان في روايات الحرب الطائفية اللبنانية حمل نفس الرؤية السوداوية التي أشرنا إليها في عنصر الزمن. وما قيل عن بنيتي الزمن والمكان ينسحب على بنية الشخصية في الفصل الثالث حيث تقوم منهجية الباحث على نفس الخطة الإجرائية التي سلكها في الفصول السابقة، وقادته إلى استخلاص الرؤية المأساوية لرواية اللبنانية في زمن الحرب الأهلية بوصفها المكون الباني للشكل الروائي للحرب.

تحتل الرؤية المأساوية مكانة هامة في الرواية اللبنانية المعاصرة، وذلك لاعتبارات كثيرة لم تكن عرضية، ومنها الحرب الطائفية اللبنانية بين (1975 – 1990)، والتحولات التي عرفها المجتمع اللبناني على

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 79

(2) م. س: 135

الصعيد التاريخي والاقتصادي والاجتماعي والسياسي والفكري والديني، مما انعكس على الثقافة والإبداع، فتوفر كم هائل من النصوص الروائية – على وجه الخصوص – جسدت هذا الانقسام الطائفي ذي النظرة السوداوية المأساوية، مما دفع كثيرا من الباحثين ((إلى دراسة النظرة الروائية إلى الحرب)) (1). لأن الانقسام الطائفي أسفر عن تعارضات في الرؤى وفي مواقف رجالات الفكر والثقافة إلى الحرب ((التي لم تنشأ من عدم، والتي راح كل من مسارها وتطورها يؤكدان التناقضات العميقة في بنية المجتمع اللبناني المسؤولة عن تفجير القتال، أي ارتباط الحرب بأسباب موضوعية. فبرزت الحرب كوجه للصراع السياسي الثقافي السابق عليها والعائد إلى زمن السلم بل إلى تاريخ قيام دولة الاستقلال، صراع تجلى في البنى الاجتماعية كافة، السياسية منها والاقتصادية والثقافية)) (2).

تمثل الروايات ذات الرؤية المأساوية، أو ما حام حولها من الروايات التي تجانب الرؤية السوداوية أو التشاؤمية نسبة 63٪، أي أن هذا الصنف من الروايات يقارب ثلاث عشرة رواية من مجموع تسع عشرة رواية اتخذها الباحث متنا لمقاربته. فالرؤية المأساوية تنسجم مع التوجه العام لنظرة الرواية اللبنانية إلى الحرب الطائفية، ولاغرو في أن تهيمن الرؤية المأساوية على الرواية اللبنانية، لأنها رواية كتبت في زمن الحرب، في زمن الصراعات الطائفية التي مازالت قائمة إلى يوم الناس هذا.

لم يتخذ الباحث رفيق رضا صيداوي من مختاراته الروائية متنا موحدة، يجسد الرؤية المأساوية / السوداوية، إنما عمل على استقلالية النص الروائي الواحد بوصفه بنية دالة ولو أنه يتقاطع مع كثير النصوص الروائية التي تشارك بعضها البعض في نفس البنية الدالة وفي نفس الرؤية. ويبدا غرض الباحث من هذه القراءة واضحا، هو البحث والتأكيد على الرؤية المأساوية من العناصر الرئيسة للبناء الروائي و هي [الزمن، المكان، الشخصية] بوصفها تمظهرات قادت الباحث إلى محور العمل الأدبي المتمثل في الرؤية المأساوية، وهي مفتاح هذه النصوص الروائية. إن دراسة هذه التفاصيل ليس الغرض منها كشف ((طرق انتظامها وحسب، ولكن لاستخراج دلالات هذا الانتظام بما أنها الدلالات التي تحكمت بالنصوص الروائية وسيرتها (بتضعيف الياء) من جهة، ونهضت عليها البنى الذهنية للكتاب من جهة ثانية)) (3).

لهذه الفقرة دلالة هامة، إذ تفصح بجلاء عن التصور المنهجي الصائب في تعامل الباحث مع العناصر(التمظهرات) المشكلة للبناء الروائي، بوصفها عناصر حاملة للرؤية من جهة، والكاشفة عن مرجعياتها التكوينية. وقد انطلق رفيق رضا من عملية الفهم التي ساعدته على تمثل العناصر وجزئيات البنية

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 15

(2) م. س: 21

(3) م. س ن: 46

السطحية باعتبارها حاملة لما هو هام وكلي أي الرؤية للعالم. وانتهى الباحث بربط الخاص بالعام عن طريق عملية ((التفسير" التي تفترض...وضع الدلالات ضمن سيرورة البنية الثقافية للمجتمع اللبناني)) (1).

إن هذا التصور المنهجي الصارم الذي تسلح به الباحث، كان من أهم العوامل التي يسرت السبيل له لمقاربة الرؤية المأساوية للرواية اللبنانية من خلال تناولها لموضوع الحرب الطائفية، وهي الرؤية - بالطبع - التي هيمنت على ثلثي الأعمال الإبداعية التي كتبت في أثناء مرحلة الحرب أو ما بعدها. ومن هنا نخلص إلى السؤال التوجيهي التالي: كيف قارب الباحث رفيق رضا صيداوي الرؤية المأساوية في الرواية اللبنانية التي تناولت موضوعة الحرب الطائفية.

إن الإجابة المنهجية الدقيقة تقودنا - حتما - إلى القراءة التي انجزها الباحث بوصفها مقاربة نقدية التي مكنته من تحديد الرؤية التي كانت متضمنة في الإبداع المقروء. ولبيان ذلك ركزت على روايتين مستقلتين وهما:

الرواية الأولى: (الفرس القتيل يترجل) لـ الديري إلياس، وهي من النماذج الأساسية في هذه المقاربة. تم التركيز على الرؤية المأساوية التي كشف عنها الباحث من خلال العناصر الأساسية الثلاثة (الزمن، المكان، الشخصية) في ثلاثة فصول مستقلة.

بالنسبة لعنصر الزمن في رواية (الفارس القتيل يترجل)، بين الباحث أن الرواية يهمن عليها زمنان أساسيان [زمن الحاضر] بموضع زمن القص، وهذا ما تؤكده (الأفعال المضارعة)، و[زمن داخلي]، وهو الزمن الذاتي تشير إليه الإسترجاعات، زمن جاء ليخفف من هيمنة الزمن الأول (الحاضر)، الذي كانت الغاية منه ((توليد صورة عن حدة طغيان الزمن الحاضر الموازي لزمن الكتابة)) (2). وكأن الزمن الداخلي جاء لغرض مقاومة الزمن الحاضر، الذي كان مشحونا بالمآسي والآلام، ومن هنا تبرز جدلية العلاقة بين الزمن الماضي (الداخلي)، والزمن الحاضر (الواقعي)، هذه الجدلية التي رصدت رؤية مأساوية سوداوية للمستقبل عبر عنها الباحث بـ ((رؤية الكاتب للحرب وغير المنفصلة عن رؤيته العدمية للوجود بعامة)) (3). وكأن هذا الوجود خلق (بضم الخاء وكسر اللام) عبثا مادامت الحرب لا معنى لها، ومن هنا كان عنصر الزمن المتعارض بين الداخلي والخارجي، هو الزمن الحامل لهذه الرؤية المأساوية التي حددت موقف كاتب الرواية من الحرب الأهلية اللبنانية.فكيف تمظهرت نفس الرؤية في عنصر المكان.؟

إن الحديث عن المكان في الرواية الحديثة هو حديث عن المكون البانى / الرؤية، أيضا، لذا أضحى تحديد المكان وأبعاده أمرا ذا أهمية للتوصل إلى تحديد أبعاد الرؤية وتمثلها، وهذه الفكرة كانت راسخة عند

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 46

(2) م. س:109

(3) م. س: 110

رفيق رضا صيداوي حين لاحظ ((ميل الرواية الحديثة إلى اعتماد تقنيات أكثر تعقيدا من شأنها إخفاء رؤية المؤلفين...، فضلا عن اهتمام الرواية بالمكان على تنوع أشكال تناوله ودرجات حضوره)) (1).

وإذا كانت بنية الزمن - كما رأينا في الرواية السابقة - لا مست الرؤية المأساوية العدمية للمستقبل وجسدتها، فإنها (بنية المكان) ماثلت بنية الزمن في تجسيد نفس الرؤية، فقد ((بدت وكأنه ترفد بنية الزمن في توليد الدلالة عينها. فالمدينة، بوصفها إطارا جرت فيه أحداث الرواية هي مدينة بشعة ومشوهة، وصور القتلى تغطي الجدران [...] وأكوام النفايات تغطي الشوارع المقفرة)). فالمدينة ((مقهورة،... جزيرة عائمة فوق النار)). ((أم المقهى لم يعد له هذه القيمة الجمالية)). ((كل الأمكنة فقدت طابعها و معانيها حتى القبور أو الزنزانة)) (2).

من هذه الشواهد الحية استنطق الباحث الرؤية المأساوية للروائي الديري إلياس. فالمكان في الرواية ليس هو الفضاء الحيادي، بل هو فضاء آخر يثير في الناس هذا الإحساس بالألم والتعاسة، وما يثيره الناس فيه؟ أيضا. ومن هنا أضحت الأمكنة مفتاحا من المفاتيح السرية الكاشفة عن مصدر الرؤية والقيم، في هذا الجو المأساوي العتيم الذي جسدته الأمكنة. ((التي قلصت تحركات بطل الرواية وشخصياتها وجعلتهم محصورين بين المقهى و الفندق الذي يقيمون فيه، مع كل ما ينطوي عليه الفندق من معاني عدم الاستقرار والإقامة المؤقتة و الجبرية)) (3).

من هذا التوصيف للفضاء الروائي الفارس القتيل يترجل لـ الديري إلياس، انكشفت الرؤية المأساوية / العدمية التي جسدتها أيضا بنية الزمن، و((بقيت الحرب لغزا غير مفهوم، وغير مدرك وغير معقول)) (4). مما يؤكد على مسألة منهجية مركزية، وقد تمثل رفيق رضا صيداوي شروط القراءة البنيوية التكوينية، قراءة مكنته من إقامة التماثل والتناظر بين البنية الدالة للعمل الروائي، وبين رؤية المبدع، حيث كان التماثل منسجما مع مستويات البنية، الأمر الذي تقول به كذلك بنية الشخصية التي أبانت عن ارتباطها بالرؤية المأساوية، فلم تعد الشخصية نمطية جاهزة بل تطورت مع ((تطور الكتابة الروائية في العالمين الغربي والعربي)) (5).

لتحديد رؤية البطل في رواية الفارس القتيل يترجل، عمد الباحث إلى إجراء مماثلة بين شخصية [عواد] في رواية (الظل والصدى) وبين شخصية [اسكندر] في (الفارس القتيل...)، فصنف بطلي الروايتين

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 175

(2) الديري إلياس، الفارس القتيل يترجل (رواية)، 1979، نقلا عن م. س: 182

(3) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 183

(4) م. س: 184

(5) م. س: 261

كبطلين إشكاليين، لأنهما كانا يعانيان من التفاوت بين قيمهما والواقع. فالقيم التي يؤمن بها كل بطل شيء، والواقع الذي يعيشه شيء آخر، ومن هنا كان التعارض بين قيم البطل والواقع، وبزيف الإنتماءات، ما عدا الانتماء إلى الأرض. فمأساة [اسكندر]، لايريد أن يكون محاربا في هذه الحرب، وبالتالي فإن إشكالية تتلخص في تأرجحه بين:

- موقفه كشاهد على الحرب.
- كمثقف يسعى إلى فعل أي شيء.

إن مأساة البطل تتمثل في ((تلك النظرة العبثية والغيبية إلى الحياة في آن معا... والانتصار الدائم للشر وكأنه من سنن الحياة))[1]. ومن هنا كان التطابق التام بين مقاربة بنية الزمن، وبين بنية المكان، وبين بنية الشخصية في رواية (الفارس القتيل...)، وهي بنى تظافرت كلها لترسم رؤية موحدة عبرت عنها البنية الدالة في شموليتها، رؤية مأساوية عبثية للحرب، وكأن الحرب أضحت قدرا محتوما على الإنسان ((لا مفر منه، شأن الموت أو الولادة وغيرها من سنن الحياة))[2].

يمكن التأكيد على أن مقاربة هذا النموذج بينت الانسجام والتطابق الكلي على مستوى البنى والعناصر، انسجام أفرز عن رؤية واحدة في نسق من العلاقات، يؤكد على التلاحم بين أساليب بناء الأزمنة والأمكنة والشخصيات، والنظرة الروائية إلى الحرب، فعناصر الرواية بحكم تشظيها تتقاطع مع رؤية المبدع للعالم، وهي رؤية مأساوية.

وبغرض الوصول إلى حكم مؤكد آثرنا إدراج قراءة أخرى لنظرة الرواية اللبنانية إلى الحرب الطائفية (1975-1990)، وهذا بغرض تأكيد أحكام القيمة. ولتحقيق هذه الغاية اخترنا رواية (تلك الذكريات) لـ (نصر الله إملي) بوصفها رواية عكست الرؤية المأساوية.

على غرار النموذج السابق (الفارس القتيل...) انطلق الباحث من بنية الزمن، فوقف عند بناء الخطاب الروائي، (الحوار، والتداعيات، والمونولوج)، إن مثل هذا الخطاب الذي ينبني زمنه على هذه المكونات، يجيء مشحونا بالأسى والألم، اللذان جاءا ((انطلاقا من هذا الحاضر المتأزم، بصفته حاضر حرب))[3].

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 261
(2) م.س: 263
(3) م. س: 112

كشف الباحث عن محورين زمنيين، هما: الحاضر / الماضي، كانا لهما الدور الأساس ((في توليد دلالة الرواية عن الحرب))[1]. فالحاضر: تميز باستعصائه عن الفهم والإدراك، ووظفت مؤشرات تدل على الرهبة والخوف مثل (الشتاء والبرد والصقيع، والسكون)، وبـ ((حركتين سرديتين، هما المشهد والاستراحة اللذين أشار إلى موت الزمن الحاضر، لا سيما مع الإيحاء بانتفاء الأمل))[2]. إن ملاحظة الباحث على الزمن الحاضر، والتأكيد على مميزاته، كل ذلك جاء من باب التمهيد للحديث عن الكاتب الضمني، عن رؤية نصر الله إملي للعالم، رؤية ما كانت لتتجسد لولا اعتماد الكاتبة على هذه التقنية التي بينت انتفاء الأمل وموت الحاضر.

أما الماضي فكان للذكريات، و((بانفتاحه على التاريخ الإجتماعي العام))[3]. وقد صور هذا الزمن بالحياة النابضة، غير أنه كان سريعا وموجزا، عكس الزمن الأول (الحاضر). ومن هنا يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: كيف استطاع الباحث أن يلقي القبض على الرؤية المأساوية، وهي الأمر المجهول، مما هو متوفر لديه أي (المعلوم)، في هذه الرواية (تلك الذكريات).؟

إن حضور الزمن في رواية (تلك الذكريات) كانت له دلالته ومدلوله النفسي والسوسيولوجي، لقد وظفت الكاتبة الزمن لتعبر عن موقف الشريحة التي تنتمي إليها اتجاه الحرب الطائفية اللبنانية، وكان لازما على كاتبة الرواية أن تجعل العنصر البنائي في خدمة الرؤية التي أرادها أن تكون مأساوية / سوداوية، لذا كان الزمن في الرواية مساعدا على رسم خطاطة الرؤية، حيث توزع الخطاب الروائي بين الماضي والحاضر، أي أن الخطاب تأسس على التعارض والتقاطع، وبتوظيف هذه التقنية، وضع الباحث ايده على الرؤية المأساوية المفترضة، التي كشفت عن رفض ((لما يجري، واقتناعها بأن كل شيء في إطار هذه اللحظة جدير بأن يكتب (بضم الياء) بالوجدان لا بالعقل، وإلا فشلت الكتابة))[4].

وبالنسبة لعنصر المكان، فإنه لم يخرج عن العنصر السابق، الذي أحال على رؤية مماثلة للسابقة. فإذا كان الزمن في رواية (تلك الذكريات) قد انفتح على الذاكرة التاريخية، فقد ساعده في ذلك حضور الماضي وتقاطعه مع الحاضر، فإن هذا الانفتاح يتماثل مع رحابة الفضاء الروائي، لأن التعارض الزمني يستدعي أيضا تعارضا مكانيا، لذا كشف الباحث عن مقالبة المكان الروائي بأمكنة أخرى، وعن ثنائية الداخل والخارج وعن حركية الريف - المدينة، ولاحظ رفيق رضا أن ((ترتيب الأمكنة وتقابلها في الرواية

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 112
(2) م. س: 114
(3) م. س: 113
(4) م. س: 115

(قام) على أساس ثنائية الداخل والخارج)) [1]. وقد رمز للداخل بـ ((الدار وكل أشيائه الحميمة وناسه، غرفة النوم - والوطن الممثل لمدينة بيروت))، ((أما الخرج فتمثل بـ..: البلاد تصارع الموت... لندن بلازو، الصقيع والضباب.)) [2].

إن التعارض بين الداخل والخارج. بين الماضي والحاضر، أحال هو الآخر على الرؤية المأساوية التي تجسدت في هذه الثنائية المتصارعة، التي يقول الباحث عنها: ((لقد كشف تنظيم الأمكنة في (تلك الذكريات) التضاد والتقابل بين الداخل والخارج، إلى حد بات معه دار الرواية وحدة مكانية صغرى معادلة لوطن كبير صامد في وجه الحرب والمهجرة، الأمر الذي عكس نزعة تفاؤلية تتعارض مع الرؤية السوداوية التي عكستها بنية الزمن في الرواية عينها)) [3].

ما يمكن أن نلاحظه، ونحن نمعن النظر في هذه البنية (المكان)، أن مأساة الكاتبة الروائية لم تبلغ حد القنوط واليأس، إنها نزعة سوداوية مشوبة بنزعة تفاؤلية جسدتها [الجامعة] بما تدل عليه من ((قيم ثقافية ومعرفية متواصلة مع حاضر الشخصية)) [4].

إن انفتاح النص الروائي (تلك الذكريات) على الذاكرة التاريخية (بنية الزمن)، وعلى رحابة الفضاء الروائي أيضا، أمر جعل بناء الشخصية فيها يخرج عن البناء التقليدي المتميز بالنمطية، بل إنها (الشخصية) ((دينامية نامية تخضع لتحولات)) [5]، وبهذا كانت الشخصية الرئيسية في (تلك الذكريات) [إيجابية - إشكالية - إيجابية]، وهذه الوضعية تنسجم مع الرؤية الرافضة للقتال والداعية إلى التمسك بالوطن.

في مقاربته للرواية (تلك الذكريات)، أبان الباحث عن طبيعة البنية الحوارية وهدفها، بنية كشفت عن القيم التي تحملها شخصية الرواية وتؤمن بها، وهي في رمتها قيم إيجابية دلت على إيجابية البطلة لأنها ((تحمل قيم العدالة و المساواة والحرية، وتعمل من أجل السلام، وتحاولعبر الممارسة، تجسيد قيمها هذه بعد كل الكفاح الذي عرفته حياتها الخاصة)) [6].

إن الحوار الذي كشف عنه الباحث، و الذي دار بين الراوية وصديقتها حنان لا يوحي بأي صراع بقدر ما يؤكد على موقف ((الراوية الداعية إلى التمسك بالوطن ونبذ الهجرة)) [7]. لكن الموقف الإيجابي لن يستمر طويلا، فسرعان ما تتحول الراوية إلى شخصية إشكالية لا ((تؤمن بجدوى الكفاح أمام هول الحرب، غير العقلانية الشبيهة بحرب إبادة، تلك الحرب التي حولت المقاتلين إلى وحوش كاسرة خاضعين لأوامر ساداتهم)) [1]. فتحول شخصية الراوية من الموقف الإيجابي إلى الموقف الإشكالي يضمر عن رؤية مأساوية. فهل يمكن أن يكون الإنسان في موقف إشكالي دون أن تكون له رؤية مأساوية.؟

إن الإجابة - بالطبع - تكون بالنفي، فلا يمكن أن نستسيغ ذلك، فالبطل الإشكالي مرتبط بعالم الرواية، ووجوده ناتج ((عن التعارض الجذري بين البطل والعالم)) [2]. فوجود التعارض يؤدي إلى بروز نظرة مأساوية للإنسان نحو العالم الذي يعيش فيه. غير أن المقاربة لطفت من الرؤية المأساوية لكاتبة الرواية نصر الله إملي؛ مما أدى إلى تحول البطلة من الموقف المأساوي إلى الموقف الإيجابي، لكونها رفضت القتال ودعت ((للصمود في وجه الحرب، وكان في هذه الدعوة ما يشير الوظيفة الأيديولوجية...(للرواية) في زمن الكتابة، المتمثلة بالدعوة إلى تبني إيجابية البطلة ونبذ الشخصية الإشكالية)) [3].

وكان تحول الشخصية من الطابع الإشكالي إلى الطابع الإيجابي إشارة إلى صمود الشخصية في وجه المآسي والصراعات الطائفية وفي وجه الحرب. إن هذا الصمود ينم عن موقف أيديولوجي رافض للحرب الطائفية. فـ ((من موقعها الأيديولوجي الرفض للقتال والداعي إلى التمسك بالوطن، قامت الراوية بتوصيف الحرب التي بدت لها غير معقولة وغير مفهومة، وبذلك تجلت الوظيفة الأيديولوجية لـ تلك الذكريات، خاصة من خلال الشخصية الإيجابية التي مثلتها الرواية، ودعوتها للصمود في وجه الحرب)) [4].

الواقع فإن هذه الرؤية المأساوية (المتلطفة) تتماثل مع واقع ثقافي وسياسي واجتماعي، واقع تمثله شريحة المثقفين والمفكرين الرافضة للحرب والعنف، حيث لا ترى جدوى في ذلك، وبهذا اعتبر رفيق رضا صيداوي رفض الراوية للحرب، هو في حد ذاته رفض لكل سلوك يحيل على الطائفية والعشائرية. وأكد الباحث أن النصوص التي وقعت عليها المقاربة تعكس ((النزعة الإنسانية العامة المتمثلة برفض الحرب والعنف والتوق إلى السلم من جهة، وعلمانية الروائيين من جهة ثانية، المتمثلة برفض التقاتل الطائفي بوصفه نمطا من الأنماط السلوكية المحيلة على البنى العشائرية العصبية المتحكمة في اجتماع اللبنانيين... فإن توزع رؤى الروائيين بين رؤية اجتماعية للحرب مناظرة مع اتجاه ثقافي استمر في الإيمان بدور المثقف،

---

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 185
(2) م. س: 185
(3) م. س: 186
(4) م. س: 187
(5) م. س: 246
(6) م.س: 279
(7) م. س: 279

---

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995: 280
(2) Georges Luckacs, La théorie du roman, 175
Histoire d''une recherche problématique et démonique, qui ne saurait aboutir puisque l''aboutissement serait précisément le dépassement de la rupture entre le héros et le monde et, par cela même, le dépassement de l''univers romanesque..)
(3) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995: 281
(4) م. س:281

وأخرى وصفية متناظرة في الإيمان بدور المثقف، وأخرى وصفية متناظرة مع اتجاه ثقافي ما عاد يؤمن بهذ[ا] الدور وخضع للإحباط واليأس)) (1).

نستفيد مما سبق أن الرواية اللبنانية التي قامت بتوصيف الحرب الطائفية (1975 - 1990) لم تساهم في إعادة رسم الخريطة الثقافية اللبنانية بوصفها خريطة وطنية، بقدر ما ساهمت في تكريس الإنقسام الثقافي، وعلى هذا الأساس يتمثل المنشأ التكويني للرؤية المأساوية للرواية اللبنانية للحرب الطائفية. ومن هنا نفهم وجود اتجاهين متعارضين في رؤيتهما إلى الحرب يتناظران مع واقع ثقافي منقسم على نفسه، وقد انعكس ((انقسام الروائيين وارتباكهم حيال كيفية التوفيق بين الشكل الروائي المطل على الحداثة وبين المضمون)) (2).

وعلى أي فإن القراءة التي انجزها الباحث رفيق رضا صيداوي لتوصيف رؤية الرواية اللبنانية إلى الحرب الطائفية، حققت أهدافها التي حددها الباحث عند طرح إشكاليته، وهو تمثل ((التداخل القائم بين الرواية ومرجعها الواقعي بوصفه واقعا إشكاليا قامت الحرب بنقله من فضاء المستتر إلى فضاء المرئي)) (3) وفهم التباين الحاصل ((بين القطاع النصي التسجيلي التاريخي السياسي الذي غلب عليه السجال الجانس لمنطق الحرب من جهة، والقطاع النصي التحليلي الروائي الذي طغى فيه رفض هذا المنطلق من جهة أخرى)) (4).

ونجح الباحث في رصد إشكاليته في تسع عشرة رواية وصفت الحرب الطائفية في لبنان، منها ثلاث عشرة رواية عكست رؤية مأساوية تشاؤمية عدمية، مما يؤكد على التناظر بين رؤى الروائيين، وواقع الحرب. ومهما يكن فإمارة توفيق الباحث في قراءته ماثلة في هذه المقاربة، وهي ترجع أساسا إلى قراءته الواسعة في الأبحاث النظرية للبنيوية التكوينية لأعلام هذا المنهج، الأمر الذي يسر له السبيل لإنجاز قراءة بنيوية تكوينية وفق المقاييس المنهجية المتعارف عليها في أصول هذا المنهج.

رابعا: الرؤية المأساوية لعالم "مهدي الصقر" القصصي

من القراءات النقدية العربية التي قاربت الرؤية المأساوية في الأعمال القصصية للمبدع العراقي "مهدي عيسى الصقر" القراءة انجزها الباحث "سلمان كاصد" والموسومة (الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي). تحتوي هذه الدراسة على بابين، خصص الأول لـ (البنى الموضوعاتية في

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 373 / 374

(2) م. س: 374

(3) م. س: 21

(4) م. س: 21

قصص الصقر)، وخصص الثاني لـ (البنى الفنية في قصص مهدي عيسى صقر). أما البنى الموضوعاتية فقد حددها حددها في أربع بنى هي:

[بنية التماسك] في قصص الصقر في المرحلة الممتدة مابين (1950- 1958) وهي (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، والغل). وقد مكنت قراءة البنية السطحية التي انجزها "سلمان كاصد" من تحديد العناصر المتشابهة المتغيرة للموضوعة الاجتماعية، ليصل إلى استخراج العناصر القارة والدينامية في الموضوعات. وقد ساعدت هذه الخطوة الباحث من إجراء تماثل بنيوي بين القصص التي تندرج تحت بنية التماسك لـ ((تأكيد المتشابهة التكوينية بين نصوصه الثلاثة، حينما يجعل الارتداد الإيجابي المحصلة النهائية للصراع)) (1). فالتماسك الذي تتميز به هذه الأعمال القصصية يفصح عن تماسك المجتمع العراقي في هذه الفترة التاريخية، ومن خلال ذلك انكشفت رؤية الصقر للعالم، التي تجلت في هذا التوافق بين الوسائل الفنية للقاص مع بنية التماسك إبان فترة الخمسينات)) (2).

وفي [بنية الإنشطار]، التي ضمت مجموعة من القصص، قارب الباحث البنية السطحية باعتبارها تشكيلا ظاهريا لمكون باطني أو البنية العميقة الدالة. فانشطار البنية ناتج عن تقابل دلالي، ومن هذا التشظي اللبنية استوحى "سلمان كاصد" رؤية القاص للعالم. فالانشطار تجسد في عناصر القص قبل أن ينبش عنه الباحث في المكون الباني للأعمال القصصية.

أما [بنية التجاهل] وهي البنية التي سكت فيها القاص عن دوافع ومسببات أفعال الشخوص في القصص، وكأنه تجاهلها. وقارب "سلمان كاصد" قصص هذه البنية مقاربة كانت أقرب إلى القراءة السوسيولوجية منها إلى القراءة التكوينية.

وجاءت [بنية التدهور] في الفصل الرابع، وهي البنية التي طبق فيها الباحث المنهج التكويني بشكل ملحوظ إذ تأكد فيها تدهور فعل الشخصية في العمل الروائي التي كانت تبحث عن قيم أصيلة في مجتمع متدهور، وهذا الإخفاق يتماثل مع تدهور المجتمع، ومن هذا التماثل البنائي حدد الباحث رؤية القص للعالم، وهي رؤية تقوم على صراع القيم في مجتمع متدهو.

وأما الباب الآخر فقد جاء مستكملا للأول بتخصيصه للبنى الفنية، إذ اتجه "سلمان كاصد" إلى دراسة البنى الفنية للنصوص الروائية لمهدي عيسى الصقر. ومن الناحية الهيكلية جاء الباب مقسما إلى ثلاث بنى وزعت على ثلاثة فصول وهي: "بنية الزمن السردي" و"بنية الأنساق السردية" و"بنية التعالق".

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 33

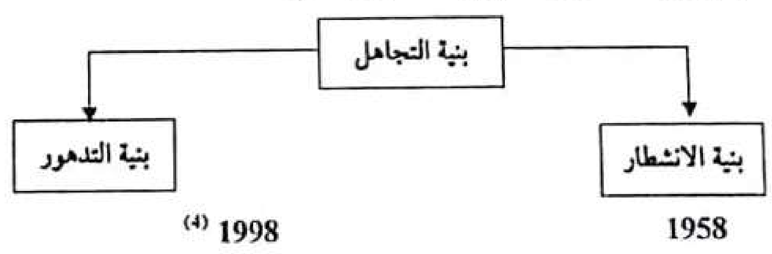
(2) م. س: 37

في [بنية الزمن السردي] قام الباحث بالبحث عن علاقة زمن السرد بزمن الأحداث في ضوء بغرض إجراء تماثل بين البنى الموضوعاتية لعالم الصقر الروائي بوصفها المكون الباني للبنية العميقة الدالة، والبنى الفنية بوصفها البنية السطحية - أو التعبير التشكيلي لهذه الرؤية.

أما [بنية الأنساق] كان الغرض منها البحث عن تكوينات البنية السردية التي بنى بها الصقر نصوصه الروائية من (تتابع وتضمين وتناوب وتكرار). بينما جاءت بنية التعالق لتحيل على التداخل النصوصي بين الأعمال القصصية الصقرية. وبعد هذا العرض الإجمالي لهذه القراءة التي تميزت بانطلاق الباحث من المجهول التكويني إلى المعلوم المتمثل في البنية السطحية التي تمظهرت في تحليل تشظياتها التي أومأ إليها منذ حين.

ننتقل إلى الآن إلى تحليل المقاربة التي اعتمدها سلمان كاصد للكشف عن الرؤية المأساوية، التي تم القبض عليها في البنى الموضوعاتية التي كانت تشكل اللوغوس التكويني لبنيتي التجاهل والتدهور اللتين هيمنت عليهما الرؤية المأساوية التي كشف عنها سلمان كاصد في سياق قراءته الأدب القصصي لـ مهدي عيسى الصقر، حينما ((تدهور فعل الشخصية في العمل الروائي مادام بحثه عن قيم أصيلة غير مجد في مجتمع متدهور)) (1). ولذلك تناول الباحث الرؤية المأساوية في نطاق ما أسماه [بنية التدهور]، وهي البنية التي تجسد إخفاق الشخصيات في مجتمع متدهور، حيث حاول سلمان كاصد ((توكيد إخفاق الشخصيات المماثل لتهور المجتمع من خلال بنيتين متضمنتين في بنية التدهور الكبرى و هما (بنية السواد وبنية الشيخوخة) بوصفهما لازمتين متكررتين في أعمال الصقر المتأخرة)) (2). وإن استعمال الباحث لـ بنية التدهور يعطي الإنطباع بان البنية توحي برؤية مأساوية عن العلاقات في الواقع الذي ينحو منحى متدهورا.

والواقع فإن بنية التجاهل وهي البنية السابقة عن بنية التدهور تعد إرهاصا للتدهور باعتبارها بنية صغرى بين بنيتي الإنشطار سابقة عن التجاهل والتدهور. ((ومن هنا نفترض أن بنية التجاهل بوصفها بنية صغرى متماهية في بنيتين أساسيتين هما بنيتي الانشطار والتدهور)) (3).



(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 17
(2) م. س: 17
(3) م. س: 147
(4) م. س: 146

ومن هنا نتساءل، كيف استطاع الباحث القبض على الرؤية المأساوية لبنية التدهور.؟ وما هي الآليات الإجرائية التي وظفها الباحث لفهم وتفسير الرؤية المفترضة.؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقودنا مباشرة إلى تمثل المقاربة التي تبناها الباحث. ينطلق الباحث من بنية الشيخوخة بوصفها بنية وعنصر في آن واحد، تكون بنية في حالة استقلالها، وهي عنصر حينما تتماهى البنية مع عناصر أخرى، ((وهذا ما نشاهده في بنية الشيخوخة في قص الصقر التي تشكل بدورها عنصرا مندمجا في بنية أوسع هي بنية التدهور)) (1). ومن الناحية التاريخية فإن بنية التدهور لـ مهدي عيسى الصقر تشتمل القصص التي كتبت ما بين عام (1972) وعام (1998)، أي من قصة (الحصان) 1972 و(المدبر) 1978، (حيرة سيدة عجوز) 1982، (في الهواء رنين أجراس)1988، إلى(العودة) 1993. وهي القصص التي تتضمن ((عنصرا بؤريا (شخصية الكهل) في أغلب قصص هذه البنية، وبين عنصر مفتقر إليه، وهو دائما حيوان أليف يناظر الشخصية من حيث الجانب الفسيولوجي،أو يعبر عن عزلة الشخصية من حيث السايكولوجي)) (2).

إن الكشف عن الرؤية المأساوية في أدب مهدي عيسى الصقر يقتضي منا محايثة هذه القراءة من خلال بنية التدهور، الحاملة للرؤية المأساوية المفترضة في الأدب القصصي لـ مهدي عيسى الصقر سيتبين للوهلة الأولى أن الباحث قام بعرض مسردتين إحصائيتين، حيث عرض في:

الأولى: مجموعة القصص التي كتبها القاص خلال مهدي الصقر خلال الفترة من عام 1972 إلى عام 1993، والتي تمثل بنية الشيخوخة في عناصرها الثابتة.

الثانية: مجموعة القصص، والتي تمثل بنية الشيخوخة في عناصرها المتنوعة.

كانت الانطلاقة من قصة (الحصان) 1972، التي اعتبرت النموذج الذي يمكن التركيز عليه لـ ((استخلاص سمات رؤية الصقر)) (3)، لـ بنية التدهور. افترض الباحث وجود رؤية للعالم في قصة (الحصان)، رؤية تصور عالم الشيخوخة و((المسنين الذين يتطلعون إلى المشاركة والفعل في حين يفرض عليهم المحيط عزلة قسرية)) (4). من هذا المنظور فإن بنية الشيخوخة هي رديف لـ بنية التدهور، فهناك تعارض كبير لا يسمح بتحقيق الرؤية والمتمثل في اصطدام الشيخوخة بما لا يساعدها على تحقيق ((القيم الأصيلة التي لا يستطيع الوصول إليها ما دام ثمة مجتمع متدهور)) (5).

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 149
(2) م. س: 150
(3) م. س: 154
(4) م. س: 156
(5) م. س: 156

إن مسألة التعارض هذه بين قيم الشيخوخة الأصيلة وبين المجتمع المتدهور، أمر مكن بروز رؤية العالم في قالب مأساوي، ولا غرو في ذلك ((ما دام... أن هناك تعارضا قائما بين أطروحة المجتمع الشخصية المضادة المجابهة، وعن كيفية التضاد هي التي تحدد ماهية الرؤية للعالم التي يتبناها الكاتب)) [1]. وقد أبانت المقاربة التي اعتمدها الباحث سلمان كاصد على أن المماثلة - لتمثل الرؤية - لم تؤسس بين الرواية بوصفها بنية متدهورة، بل بين القصة تمت بين القصة والقصة. فإذا ما تتبع الباحث القصص الواردة في السرد الأول[2] لاحظ أنه يضم قصصا لست بالبسيرة تتماثل فيما بينها تناظرا في موضوعة الشيخوخة، أي بنية التدهور، وأشار سلمان كاصد إلى نموذج واضح تتحقق فيه المقاييس السابقة، (قصة الحصان، وقصة المدير). وفي هذا مخالفة للمنهج الغولدماني الذي لم يماثل بين الإبداع والإبداع، بل بين الرؤية والبنى الذهنية.

يمكن أن نتبين مبدأ التماثل بين الشخصية الأساسية في الرواية، وبين ما يقابلها من حيوانات التي كان لحضورها في الرواية دلالة قوية للإشارة إلى الرؤية المأسوية التي اختزنتها بنية التدهور[3].

ومن المؤشرات التي تؤكد على وجود بنية التدهور (الرؤية المأساوية) في قصتي (الحصان) و(المدير)، الترميز الدلالي في القصتين، وإن كان في الأولى أظهر وأقوى منه في الثانية كما بين الباحث. ومن دلالات هذا الترميز قلب معادلة الوعي، إذ أضحى الحيوان هو مصدر الوعي، وقد فسر الباحث قلب ((هذه المعادلة ليعكس الوعي، وكان كل ذلك إدانة للوعي البشري الذي أخذ ينحو منحى تدهوريا))[4].

تلتقي قصة (حيرة سيدة عجوز) 1982 مع القصتين السابقتين (الحصان) و(المدير) في نفس الرؤية والنظرة، - فهي إن صح التعبير تشكل بنية دالة واحدة مع بقية القصص التي أشرنا إليها، والتي كتبت في الفترة ما بين (1972 و 1993)، أي في الفترة التي تشكلت فيها بنية التدهور التي أومأنا إليها، - وفي تناوله لقصة (حيرة سيدة عجوز) وصل الباحث ((إلى نتيجة هذا الثلاثي بفعل عامل التناقض بين الثنائيات (جنس يقابل جنسا وكيان يلوذ بكيان ومصير يلتقي بمصير)، فالرجل الكهل يرتبط مصيريا بالحصان الكهل والرجل الهرم يهيم كما الكلب الهرم والمرأة العجوز تخاف من الموت كما القطة اللائذة بها))[5].

وصف سلمان كاصد القصة بـ العذوبة، ومصدر هذه العذوبة متصل بكاتب القصة مهدي عيسى الصقر، الذي أشفق على شخوصه، وتفسير هذا الإشفاق مرتبط بدوره أيضا، بظهور بنية التدهور التي كانت نتيجة انهيار الأخلاق الاجتماعية والتصدع الذي حصل في مجتمعات الشرق والغرب. وفي هذا

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 156
(2) م. س: 151
(3) م. س: 158
(4) م. س: 160
(5) م. س: 160

السياق نعود إلى مفهوم التماثل الذي وظفه الباحث بوصفه أداة إجرائية ليتمكن من فهم البنية المجهولة بالموازاة مع البنية المعلومة. ففي قصة (العودة) المتضمنة لـ بنية الشيخوخة فإن الباحث كشف عن نوع آخر من المأساة، التي لا تتعارض بين قيم الشيخوخة والقيم السائدة في المجتمع فحسب، وإنما في تعارض آخر بين الشيخوخة. و[الغائب] كما اصطلح عليه سلمان كاصد، ويقصد به المجهول، وهي مأساة أخرى تصورها بنية التدهور. لتجسيد هذه الرؤية ماثل الباحث بين قصتين هما: (العودة) و(حكاية موت السفاح)، لأنهما تتقاطعان في [موضوعة الغائب][1] المهيمنة في القصتين، ((ولكن ما نريده هو موقف الكهلين من الغائب، الذي يعني انقطاعا اجتماعيا يحصل بغتة في قصة (العودة) ورغبة في البقاء في قصة (حكاية موت السفاح)))[2].

ففي قصة (العودة) تظهر موضوعة [الغياب]، في ترقب ((عودة زوجته التي ستأتي على هيئة متوقعة))[3]. ((ثمة قطيعة بين حاضر الكهل والمجتمع))[4]. أما القصة الثانية (حكاية موت السفاح) فهي تتقاطع مع (العودة) في موضوعة (الكهل) و(الغائب)، بمعنى أن القصتين تعرفان تقابلا دلاليا. وبعد عرض هذه الموضوعة يخلص الباحث من القصتين المشار إليهما في هذه الفقرة إلى:

1. انقطاع الكهل - الزوج عن المجتمع مما يجعله متصلا بالغائب.
2. انقطاع - الكهل - القاضي عن الغائب مما يجعله متصلا بالمجتمع مع أولاده الثلاثة قصة (حكاية موت السفاح)[5] فما هي الرؤية التي توصل إليها الباحث.؟

لم يهتد الباحث إلى توصيف رؤية الصقر للعالم، وإلى الكشف عن طبيعتها، ولا عن علاقتها بالبنى الشكلية، فضلا عن غياب مرحلة التفسير باعتبارها مرحلة أساسية في المنهج والمكملة للمرحلة السابقة (الفهم)، وبالتالي فإن هذه القراءة لم تحقق أهدافها المفترضة، باعتبار أن الباحث لم ينجز قراءة تكوينية تتصف بالشمولية المطلوبة. إن المستقرئ للقراءات التي انجزها سلمان كاصد سيتبين الخطة الإجرائية التي تبناها الباحث في كل مرحلة من مراحل التحليل، وهي الخطة التي تقوم على مبدأ (التماثل والتناظر) لا بين العمل الإبداعي واللبنيات الذهنية كما أقر بذلك المنهج البنيوي التكويني، بل إنه أقام التماثل بين القصة والقصة مثلما هو الأمر بين قصتي (امرأة تجلس على الرصيف 1986) و(الصمت الحميم 1987) اللتين

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 171
(2) راجع، م. س: 171
(3) م. س: 172
(4) م. س: 172
(5) م. س: 172

عالج فيهما الصقر موضوعة مشتركة وهي (الشيخوخة والحرب). ((وما يؤول إليه حال الكهول في أخريات حياتهم ضمن إطار من الوضع الاجتماعي المتدهور الذي تخلفه الحروب أو في أتونها)) (1). لكيف تمت مقاربة الرؤية في هاتين القصتين.؟

وعن قصة (امرأة تجلس على الرصيف) عرض الباحث البنية الدالة، بالكشف عن الموضوعة وعن شخوص القصة الذين تتمظهر عليهم ((غرائبية الواقع... إذ يؤدي الفعل الإنساني المأساوي إلى اكتساب نوع من التجريد الذهني في حال اضمحلال الحدث إزاء الخطاب)) (2). من هذه القراءة السريعة يقيم الباحث تناظرا بين شخصيات القصة نفسها (امرأة تجلس على الرصيف). حيث يصل ((إلى تقابلات قابلة للتناظر أيضا بين:

طرف 1	طرف 2	طرف 3
- الرجل الكهل - المرأة(3) العجوز	- الطفل الميت المذكور في حضن أمه. - الطفل المذكور في بطن أمه	- المرأة الجالسة على الرصيف - ابنة العجوز الحالة(4).

من هذا التناظر يصل الباحث إلى تحديد الثنائية التي يحاول الصقر تبليغها وهي: ((الحزن/ الفرح – الحي / الميت – الحرب / السلام(5) توصل سلمان كاصد إلى تحديد رؤية العالم للمبدع انطلاقا من (بنية الشيخوخة) التي عرفت تدهورا عند كثير من الشرائح بسبب الحرب التي أثرت على وضع الناس ((باعتبارها ناتجا عن فعل مأساوي استطاع أن يخلف أثرا مأساويا يتمثل في أبسط تجلياته من خلال كيانات الأسرى الذين يأتون شيوخا)) (6). ومن هنا يصل الباحث إلى الإفصاح عن الرؤية التي وصفها بالمأساوية والتي تتلخص في المعطيات التالية:

1- الانقطاع الإنساني بين الأبناء الآباء بسبب الحرب.
2- التحول المتوقع بسبب مأساوية الحروب إلى صورة الشيخوخة.
3- الخراب النفسي للأب حين ذهب أسيرا فانقطع تواصله الاجتماعي)) (7).

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 172
(2) م. س: 175
(3) حافظنا على الرسم الإملائي لكلمة (الإمرأة) كما ورد ذلك عند الباحث في بحثه.
(4) م. س: 176
(5) م. س: 176
(6) م. س: 176
(7) م. س: 177

يكشف الباحث في مقاربته بنية التدهور عن بنية جديدة دعاها بنية السواد، وهي الرؤية المأساوية لمهدي عيسى الصقر جسدها في مجموعة من القصص، ومن هنا كان تعامله مع اللون الأسود لترميز ووصف ((عالم السبعينات والثمانينات... بحكم تعقد قوانين علاقاته الاجتماعية على إثر تعقد أنظمته الاقتصادية)) (1). فقد حاول الباحث تفسير المجهول المتمثل في الرؤية المأساوية التي أفرزتها القراءة المحايثة للبنية العميقة الدالة مرتبط بإقامة الصلة بين الواقع والإبداع ((باعتبار أن النظرة التحليلية لتلك الأعمال، لابد أن ترتبط بين الأساس السوسيولوجي لعلاقات العمل الفني مع الإشارات السيميائية للون بوصفه بنية تشفيرية نقيس من خلالها مكونات ذلك العمل)) (2).

إن بنية السواد في مفهوم سلمان كاصد هي رديف للبنية المأساوية، وقد ركز على تحليلها وتفسيرها في الأعمال الإبداعية للصقر باعتبارها بنية تهيمن على قصص فترة السبعينات والثمانينات بسبب تدهور الوضع الاقتصادي، فكيف تنظر الشخصيات إلى العالم في ظل هذا الوضع الاقتصادي المتردي، حيث ((صارت فيه الشخوص تنظر بسوداوية معلنة أو مضمرة يحتويها النص لا يبوح بها يومىء لها ولا يشير بوضوح، ولهذا أطلقنا على هذه الرؤيا للعالم تسمية بنية السواد منذ قصته (جزئيات الهيكل 1973) حتى روايته (الشاهد الزنجي 1988) (3).

تتجسد بنية السواد (الرؤية المأساوية) في أدب عيسى الصقر، والتي حددها الباحث في الأعمال التي ذكرها في الفقرة التالية ((منذ قصته (جزئيات الهيكل) 1973، حتى روايته (الشاهدة والزنجي) 1988)) (4). فالسواد كما بين الباحث لا ينحصر في كونه بنية موضوعاتية، بل أضحى بنية فنية. وقد وجد الباحث في لون السواد الذي شاع وانتشر في قصص الصقر ما ساعده على ((اعتماد محاولة إجرائية لتقسيم هذه البنية إلى اتجاهين هما:

1. رمزية المظهر اللوني.
2. واقعية المظهر اللوني)) (5).

لم يرد المظهر اللوني (السواد) في قصص مهدي عيسى الصقر اعتباطيا أو عفويا. فقد وظف

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 180
(2) م. س: 181
(3) م. س: 181
(4) م. س:181
(5) م. س:183

الباحث بنية السواد توظيفا واعيا، وقد تأكد ذلك من هذه الهيمنة للون الأسود[1]، الذي لم يكن مجرد صنا[عة] أو تجسيد للون الأسود، إنه تعبير عن الرؤية المأساوية للعالم لصقر. و((يزيد من عتمة السواد، وأنه لا يريد من ذلك سوى تمييز أو إبراز ملامح السواد المهيمن على نظرته المأساوية للعالم، وبهذا يحاول الصقر تحريك الواقع باتجاه التخيلي من خلال الرمز (السواد)))[2].

لاحظ الباحث أن الصقر لم يعتمد في هذه الحالة على اللون الأسود لتعبير عن الرؤية المأساوية للعالم، بل أقرنه بنقيضه البياض ليؤسس بذلك [ثنائية السواد / البياض]، وكأن الون الأسود لا يتحدد إلا بنقيضه. فالبياض لا يفسد إلا بالسواد. فاللون الأبيض إذا تلطخ باللون الأسود ساء منظره، ومن هنا يعرف البياض (الرمز) مأساته.

وبموازنة هذه القراءة مع القراءة السابقة لرفيق رضا صيداوي نجد قراءة سلمان كاصد لم ترق إلى قراءة رفيق رضا، حيث غابت القراءة الوافية والشاملة للبنية الدالة للكشف عن العناصر المكونة لها، وبالتالي الكشف عن الرؤية المحمولة على هذه العناصر. فلم تتجل الرؤية من التشكيل البنائي للرواية كما هو الحال عند الباحث اللبناني رفيق رضا صيداوي حينما أكد على حضور الرؤية المأساوية في كامل العناصر الثابتة للأعمال الروائية التي كانت موضع تجريب.

ومما هو ملفت للانتباه في هذه المقاربة، أن الباحث اعتمد على شواهد تعد من الناحية القياسية كثيرة، لكنها لم تظفر بالفهم والتفسير المطلوبين. فما يكاد الباحث يبدأ قراءة قصة حتى يقفز إلى قصة أخرى أو رواية من روايات مهدي عيسى الصقر دون أن يمعن النظر والبحث الدقيق فيها، للكشف عن الفاعلية بين الرؤية والبناء.

والواقع فإن هذا المستوى من التحليل لا يرقى إلى الدرس المنهجي الذي نطمح إليه في مثل هذه المقاربات التي تقتضي من الباحث رؤية نقدية متميزة لتحقيق عمليتي الفهم والتفسير، وهذا ما لم يحقق الباحث في هذه القراءة، وللتأكيد على ذلك فإن حجم التحليل الذي خصه الباحث لرواية (عنق الزجاجة) لا يعدو أن يكون صفحة واحدة، مما يعطي الإنطباع على طبيعة القراءة التي انجزها الباحث[3].

وفي سياق البحث عن الرؤية المأساوية في الأدب القصصي لصقر، ساق الباحث أنموذجا لبنية السواد في قصة (الغريم النائم في الظلمة 1985 فوقف هذه المرة عند التشكيل السيميائي لبنية السواد ((في ضوء التبادل الافتراضي بين بنية السواد والبياض الذي يقابل الظلمة/ النهار))[4]. ومن هذا التشكيل الذي

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 185

(2) م. س: 184

(3) راجع، م. س: 191

(4) م. س: 192

[تط]لب فيه الباحث المربع السيميائي، الذي مكنه من عقد مماثلة لعرض رؤية الصقر للعالم ((من خلال مقلوب الحضور والغياب ونظيره السواد والبياض))[1]. وفي خضم هذا التحليل يصل الباحث إلى تقييم أراد من ورائه التأكيد على الخطة التي اعتمدها، تقييم يكرس ((بنية السواد من أجل رسم العالم المتدهور لشخوص الصقر، عندما نتصور العلاقات الأسرية (1985) وهي في حالة التفكك الذي لم يستطع القاص التصريح بها، إلا من خلال سيميائية اللون بوصفه رمزا))[2].

وإذا كانت القراءة السابقة قد سلط من خلالها الباحث الضوء للكشف عن الرؤية المأساوية في الأدب القصصي لـ مهدي عيسى الصقر فيف قارب الباحث الرؤية نفيها في الرواية الصقرية. في البداية قام الباحث بتحديد الأعمال الروائية التي تهيمن عليها الرؤية المأساوية التي افترض أنها تشكل بنية واحدة تمثل بنية التدهور. وإن هذا التصور لهذه البنية يجعل الروايات الثلاث بنية عميقة دالة تتولد عنها رؤية مأساوية تمثل العالم المحيط بالكاتب (الصقر)، رؤية تجمع ((الشخوص أعمال الصقر الروائية، ذلك الإحباط أو الإخفاق الذي يعانيه كل من نجاة في (الشاهدة والزنجي) ويوسف بن هلال في (أشواق طائر الليل)، والابن السارد في (صرخ النوارس)، مما يولد رؤيا مأساوية في فهم العالم))[3].

الرواية	الشخصية المحورية	تجليات الرؤية المأساوية
الشاهدة والزنجي	نجاة	مأساة الشخصية ناجمة عن مأساة الحرب وتدهور العالم - تدهور الشخصية راجع إلى الاستلاب الاجتماعي والاقتصادي. - تمثل الاستلاب الاجتماعي في بحث نجاة عن الحب، فكانت: عشيقة مبتذلة / طفلة في عين الزوج / عاهرة بعين الأمريكان. - تمثل الاستلاب الاقتصادي في: كشف الباحث من خلال مقاطع روائية عن تدهور الوضع الاقتصادي، وأثره في تدهور العلاقات الاجتماعية[*].

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 197

(2) راجع، م. س: 197

(3) راجع، م. س: 197

(*) يجسد الجدول السابق الرؤية المأساوية في رواية الشاهدة و الزنجي

فسر الباحث الرؤية المأساوية لرواية (الشاهدة والزنج) من خلال المكون الباني الذي حدده سلمان كاصد في الاستلاب الاجتماعي والاقتصادي، الذي كان وراء تمظهر تهميش الشخصيات الأساسية في الرواية. فقد رسم الصقر عالمه الروائي المأساوي من فعل البنيتين الاقتصادية أولا، والاجتماعية ثانيا[1]، فمأساة (نجاة) ليست مأساة شخصية منفردة، وهذا هو الظاهر في النص الروائي، إنما هي مأساة المجتمع المتدهور اجتماعيا واقتصاديا. وما وضع (نجاة) إلا نموذجا رمزيا لما آل إليه المجتمع من ((الخراب الاجتماعي (الذي يستمد) كينونته من ذاك الخراب الاقتصادي... ليشعر بأن ما يدور من أحداث في هذه الرواية ومنذ البدء، إنما هي نتيجة لبنية اقتصادية متدهورة)) [2].

حاول الباحث في هذه القراءة أن يكون وفيا للمنهج الغولدماني، فأنجز عملية تفسير هامة، مما يجعل هذه المقاربة تخرج بكثير من مستوى المقاربات السابقة التي تعرضنا إليها في هذا التحليل، ولو أن مرحلة الفهم لم تحظ بما يستحق الوقوف عنده، فضلا عن التذبذب الذي عرفته هذه المرحلة (الفهم).

وفي هذه القراءة تقدمت مرحلة التفسير، لأنها اشتملت على عروض إشارية لبنية الاستلاب الاقتصادي، والتي تضمنتها البنية التكوينية، التي استدل بها الباحث على الرؤية المأساوية لـ الصقر، ومن هذا الاستغلال الذي عرفه المجتمع العراقي حتى أصبح ((في أشد حالات العوز والفقر بما يوازي الكون التخيلي المجتمع الرواية. وبهذا يشفر الصقر إلى تدهور العلاقات الاجتماعية)) [3].

يستدل مما سبق أن الباحث أقام نوعا من التماثل - لذي عبر عنه بالفعل يوازي - بين الكون الإبداعي والمجتمع ليستدل على رؤية المبدع. وفي الرواية موقف آخر يؤكد على تدهور العلاقة الاجتماعية بسبب ما اصطلح عليه بـ الاستلاب الاقتصادي، تدهور أدى ((بامتهان بعض النساء البغاء الذي يشكل بؤرة مركزية تعالم الصقر المأساوي في رواية (الشاهدة و الزنجي)) [4].

ركز الباحث في مرحلة التفسير على إبراز القيم المنحطة التي تمثلت بها بعض شخصيات الرواية الرواية، ومنها شخصية إبراهيم بن الخبازة الذي باع باسم الحب القيم الأصيلة للمجتمع العراقي الذي يتماثل في عالم الرواية، حيث ((قام باصطحاب نجاة إلى بساتين النخيل ليلا ليضعها بأيدي الزنوج الأمريكان لافتضاص كرامتها من أجل المال الذي سوف يحصل عليه بعد أن أوهمها بحبه لها)) [5].

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 230

(2) م. س: 231

(3) م. س: 232

(4) م. س: 234

(5) م. س: 234

إن شخصية نجاة لم تخرج - في الرواية - على أن تكون شخصية إشكالية - سلبية، إشكالية لأن مواقفها تتعارض مع العالم، لا تحاول بذل أي جهد لتغيير وضعيتها المأساوية مما أدى بـ ((نجاة إلى الانتحار بوصفه نتيجة للخطأ المأساوي الذي وقعت فيه)) [1]. وقد لاحظ الباحث التعارض القائم في الرواية ابتداء من ((دلالة الاسم (نجاة) بوصفه رمز الأمل في الخلاص وبين النهاية المأساوية لانتحارها من كونه انقطاعا عن الوصل إلى تحقيق قيمها التي لم تستطع العثور عليها)) [2].

ونخلص مما سبق إلى أن الإبداع العربي عرف الرؤية المأسوية للعالم منذ عصور قديمة، فقد ارتبطت بمكونات الإبداع وبقيت خفية ومجهولة عند القارىء، وتبرز في أشكال متعددة. وقد كشفت القراءات النقدية العربية أن الرؤية المأساوية تعددت مظاهرها وتعقدت بسبب تعدد وتعقد عواملها التكوينية. فهنالك الرؤية المأساوية الناتجة عن الحرمان والتهميش الاجتماعي، أو بسبب القهر الاقتصادي، أو النفسي، أو الأيديولوجي، أو بسبب الإنقسام الطائفي... الخ

مكنت البنيوية التكوينية الباحثين العرب من مقاربة الرؤية المأساوية عند كثير من المبدعين العرب في فترات وأزمنة متفاوتة، وكان العامل المشترك بين المتون الإبداعية التي حملت هذه الرؤى بتمظهرات حملت تشكيلات مختلفة، حيث تفاوتت القراءات بين بعضها البعض في التكوين والبناء التعبيري، والطرح المنهجي. فمن قراءة اتسم منهجها بالرؤية الشمولية، وهي القراءة التي يمكن نعتها بالقراءة البنيوية التكوينية الحقة، إلى قراءة متخلخلة لم تستوعب المنهج في أصوله ومرجعياته النظرية والتطبيقية.

إن تفاوت النقاد والباحثين في النتائج التي توصلوا إليها مرده إلى تفاوتهم في تمثل الآليات والأدوات الإجرائية للمنهج التكويني، وإلى مراجعة كثير من المسلمات، من أجل قراءة لا تخلو من مبالغة في التفسر، ومثل ذلك قراءة الطاهر لبيب التي تناولناها بالدراسة. إن مأساة الزمرة العذرية ارتبطت في تقدير الباحث بالتهميش الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، وبالتالي فإن العفة التي وسم بها الشعر العذري عفة في الشعر وليست في الحقيقة.

إن مأساة الإنسان العربي هي انهزامه أمام الواقع، انهزام تفسره تدهور الظروف الاقتصادية، وانتشار الفساد، مما يؤدي إلى تدهور السلوك العام، وبالتالي فإن القانون الاقتصادي الذي كان من المفترض أن يكون قانونا لتغيير الحياة، تحول إلى ضرورة قاهرة، وعندما يقهر الإنسان فإنه يهزم، ومن هنا تكون مأساته.

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 236

(2) م. س: 236

كما أن مأساة الإنسان ليست مرتبطة بقهر الضرورة، إنما هي مرتبطة بقانون العلاقة بين [الأنا/ الآخر]، فكان القهر النفسي المتمثل في الموت النفسي والضياع والهزيمة... لذلك كان التعارض بين الإنسان والواقع الذي سلب منه حريته.

وأفرزت القراءة أيضا عن رؤية مأساوية أخرى ناتجة عن الانقسام الطائفي الذي أسفر عن تعارضات في الرؤى والمواقف والأيديولوجيات والثقافات، ومن هنا كانت الحروب والنزعات الطائفية والدينية، ونتيجة ذلك تأسس الخطاب الإبداعي على التعارض، حيث ساهم في تكريس الانقسام الثقافي.

وأخيرا أبانت القراءة عن نوع آخر من الرؤية المأساوية التي كشفت عنها بنية [التدهور] بسبب ظروف الحرب وتعقد الأنظمة الاقتصادية، ولذلك مست المأساة عالم الشيخوخة الذي انقطع عن المجتمع بسبب ظروف الحرب، ومست المجتمع كله من فعل تعقد البنيتن الاجتماعية والاقتصادية.

الفصل الثاني

في مقاربة الرؤية الاجتماعية

أولا: بنية رفض الكائن واستشراف الممكن

ثانيا: الرواية ورؤية الواقع الاجتماعي

ثالثا: الرؤية الاجتماعية للحرب

رابعا: الرؤية الاجتماعية وبنية التماسك

الفصل الثاني

في مقاربة الرؤية الاجتماعية

أولا: بنية رفض الكائن واستشراف الممكن:

يعالج هذا الفصل الرؤية الاجتماعية التي أفرزتها القراءات للمدونة النقدية العربية، وهي الرؤية التي تظافرت عليها أربع دراسات نقدية تناولتها من زوايا مختلفة باعتبار قاسما مشتركا بينهاوهي: (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، لـمحمد بنيس، و(الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، لـلحميداني حميد، والنظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، لـرفيق رضا صيداوي، و(الموضوع والسرد، لـسلمان كاصد) وهي الدارسات التي تجسد بنية رفض الكائن واستشراف الممكن أو بنية الوعي الاجتماعي الذي يغير الوعي الطبقي، والوعي بالصراع الاجتماعي، والوعي بالحتمية التاريخية، وكل الصراعات الناتجة عن الوعي الاجتماعي، هي صراعات ثائرة أبدا على الكائن وطموحها إلى الممكن. ومن هنا تشكلت مقاربة الرؤية الاجتماعية باعتبار أن جدلية الكائن والممكن ما هي إلا رؤية العالم.

إن الغرض الأساس من تناول هذه الجزئية التأكيد أن فرضية تقاطع رؤى المبدعين مع الواقع الاجتماعي الذي يعبرون عنه و يجسدونه في أعمالهم الإبداعية، ليست فرضية قطعية، إذ يحدث أن لا تتقاطع الرؤية مع هذا الواقع أو ذاك، وهذا ما يتعلق بالحالة التي نتناولها[1]. إذ استخلص محمد بنيس في مقاربته للمتن الشعري المعاصر في المغرب، أن البنية العميقة المحددة (بكسر الدال الأولى) للرؤية (الشعراء) لا تتطابق مع الواقع الاجتماعي، ومن هنا كان انفصال بين قراءة المتن للواقع وبين الواقع نفسه، وهذا ما دعاني إلى توصيفها بـبنية الرفض، لأنها كانت ترفض الواقع المتأزم.

اقتضت الخطة المنهجية لمقاربة رؤية الوعي المتأزم أن نقوم بعزل البنية العميقة الدالة التي تجلت في الوعي المتأزم بوصفه وعيا قائما، والذي هيمن على المجتمع المغربي في كل مناحيه، ومنها الأدب الذي عرف هو ظاهرة التأزم، وصولا إلى تمظهراتها الجزئية، والتي قاربها م.بنيس. فما طبيعة الرؤية التي حددها الباحث للمتن الشعري المعاصر في المغرب، الذي كان موضع تجريب ودراسة.؟ وما هي القوانين المحددة لرؤية المتن الشعري.؟ كيف استخلص الباحث رؤية المتن الشعري؟ وما هو التفسير الذي أعطاه لهذه الرؤية.؟ وهل تمت المقارنة في ضوء المعايير المنهجية للبنيوية التكوينية.؟ هذه هي أهم الأسئلة المركزية التي سنحاول الإجابة عنها في تحليلنا لهذه الرؤية.

---

(1) راجع، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعار في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية.

أشار محمد بنيس في مقدمته المنهجية إلى مسألة نعتبرها هامة في مقاربة رؤية المبدع للعالم، وهي تتعلق أساسا بتحديد البنية وقراءتها، بالاستعانة بما يفيد فهمها للوصول إلى تحديد العناصر المشكلة للرؤية، باعتبار أن هذه الأخيرة متضمنة في التشكيل النصي للمتن الشعري المعاصر في المغرب. إن هذا الإجراء كما يراه الباحث ((ليس دخولا في لعبة لغوية، ولكنه بحث عن البنية العميقة للمتن، أي رؤية العالم كما تتجلى في هذه الممارسة اللغوية المتميزة، والقراءة اللغوية للوحدات الدالة تمر عبر تجليات البنية السطحية)) [1].

إن هذا التصور يجعلنا – بادىء ذي بدء – مؤقتا – مطمئنين إلى الموقف المنهجي لتناول رؤية المبدعين للعالم (رؤية الشعراء المعاصرين في المغرب)، وهو موقف نراه ينسجم مع ما ذهب إليه البنيويون التكوينيون حين أكدوا على أن الرؤية للعالم ينبغي أن تستخلص من النصوص، فـ ((على عاتق الكاتب المتميز يقع نقل هذه الرؤية نحو أعلى قدر من الوعي مع الاحتفاظ لها، على مستوى المتخيل، بتمثيل مبني، وسيشرع الناقد إذن باستخلاص رؤية معينة للعالم من داخل النصوص)) [2].

حدد الباحث البنية العميقة للمتن الشعري المدروس في ثلاثة محاور سماها قوانين وهي [قانون التجريب، وقانون الهزيمة والانتظار، وقانون الغرابة[3]، وهذه القوانين هي في الواقع الحصيلة التي تمخضت عن دراسة البنية السطحية التي صبت في بنية أكثر شمولية.

إن عنصر التجريب الذي توصل إليه الناقد من خلال تفكيكه للبنية السطحية للمتن الشعري المعاصر في المغرب، يشير إلى الوعي المتأزم لزمرة الشعراء المعاصرين في المغرب. فالتجريب يدل على التردد الذي عرفته فئة من الشعراء، لأنها لم تتمكن من صياغة رؤية مستقبلية تعبر عن طموحاتها، مما يؤكد على وجود أزمة وعي عند الشعراء المعاصرين في المغرب.

لم يستقر الشعراء في المغرب على رؤية موحدة، حيث تمظهر وعيهم المتأزم في القطيعة مع التراث تارة، والعودة إليه تارة أخرى. هذه الرؤية هي التي جعلت ((قصائدهم تظهر، وكأن لا مستقر لها)) [4]. فعدم الاستقرار أضفى إلى تعدد التجارب في القصيدة المعاصرة في المغرب، وهذا أمر يتصل برؤية متكاملة تعكس وضعا اجتماعيا متأزما، وهي في الوقت نفسه تطمح إلى تغيير واستشراف ماهو ممكن الذي يحلم به الشاعر المغربي وتماثل مع واقع القصيدة المغربية.

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 26
(2) جاك دوبوا، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة، قمري البشير، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 75
(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: 208
(4) م. س: 208

بينت القراءة المحايثة لهذه المقاربة أن الشعراء اتخذوا التفعيلة أساسا لبنائهم الإيقاعي في النص [1] وهذا الأمر يكشف عن وعي كان لدى زمرة من هؤلاء الشعراء، إذ كانوا يرغبون في تجنب القلق العميق تجاه تحولات العصر التي تتطلب...، ضرورة البحث عن بنية إيقاعية أكثر تجددا، وانطلاقا من واقع متغير ومتباين عن ذلك الذي عاش فيه شعراؤنا القدامى[2]. فالرغبة – لدى الشعراء – في تجاوز القلق معناه تجاوز الأزمة (الوضع القائم) لرؤية وعي ممكن، ويمكن أن نلاحظ ذلك في مستويات عدة.

إن رؤية الكائن واستشراف ما هو ممكن أدى بالشاعر المغربي إلى استغلال التحولات الإيقاعية وتجاوز البنية التقليدية. فالرضى بها هو قبول الواقع الذي يدل على وعي متأزم، واستشراف الممكن أمر حث الشعراء إلى ((تجاوز الوقفة الدلالية، العروضية السائدة)) [3]. فالتغيير المرتقب والمأمول يبدأ من تحولات الإيقاع الذي يتماثل مع تحولات الرؤية من الكائن إلى الممكن.

ومن أشكال استشراف ما هو ممكن لتجاوز ما هو قائم (الوعي المتأزم)، فسر الباحث المحاولات التي قام بها الشعراء للخروج من بنية الإيقاع التقليدية، فمزجوا أبحرا متعددة في القصيدة الواحدة[4] فمثل هذه المحاولات تخفي وراءها رؤية سوسيولوجية لواقع متأزم، حاول الشعراء تجاوزه والخروج عنه، ويستدل ذلك من المحاولات المترددة التي قام بها الشعراء لتحطيم البناء الإيقاعي التقليدي[5]. محاولات تؤكد على وعي متأزم سبب ((غياب الهاجس المستقبلي الباعث على بعث إمكانية خلق بنية إيقاعية متميزة للقصيدة المعاصرة وربما كان غياب هذا الهاجس من بين الأسباب التي دفعت الشعراء المغاربة إلى المناداة بقصيدة النثر)) [6].

ومن مظاهر رؤية الوعي المتأزم أشار م. بنيس إلى غياب التناسق والتجانس بين مواقف الشعراء المعاصرين بالمغرب، ومن أشكال ذلك الخروج عن البنية الإيقاعية، والدليل على ذلك تحولات الشعراء (بوصفها سلوكا) التي كانت أقرب إلى التجربة الفردية فضلا عن كونها لا تشير إلى أدنى انسجام واع بين الشعراء. وبين م. بنيس أن مواقف الشعراء غير قارة، وقد أعطى هذا التفسير الإحساس بأن خروج الشاعر في قصيدة من القصائد ما هو إلا خطأ سقط فيه دون وعي أو إدراك منه لهذا الخروج، فتراجع عنه عند كتابة قصيدة موالية[7]. وهذا مما يدل على وجود وعي متأزم لدى الشعراء المعاصرين في المغرب.

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 209
(2) م. س: 209
(3) م. س: 210
(4) م. س: 210 / 211
(5) م. س: 211
(6) م. س: 212
(7) م. س: 213

إن المتن الشعري المعاصر بالمغرب صورة مماثلة لوضعية سوسيولوجية متأزمة عاشها الشعراء، ويفسر هذه الوضعية المجال الإبداعي الذي جسد الوعي الذي أومأنا إليه، والذي لم يسعف الشعراء من القيام بمحاولات تجديد جادة وواعية، فكانت الاستكانة إلى السائد من الاعتقادات الخاطئة التي لم تسعف الشعراء في المغرب من القيام بمحاولات تجديد واعدة.

نأتي إلى العنصر الثاني المكون للبنية العميقة الدالة للشعر المعاصر في المغرب، ويمثل في [السقوط والإنتظار]، الذي يجسد رؤية الوعي المتأزم الذي عرفته زمرة الشعراء. فالسقوط يكشف عن فهم رؤية الشعراء لواقعهم الاجتماعي الذاتي منه والموضوعي، وهو يتماثل مع الوعي الذي طبع المرحلة التاريخية. وقد تمظهر هذا السقوط في بنية الأساليب التي وظفت في المتن الشعري، والتي تمحورت في (الموت، والهزيمة، والخدعة، والحزن، والغربة، وللاجدوى، واليأس)[1].

إن حديث الشاعر المعاصر في المغرب عن الموت يؤكد على رؤية تأزم الإنسان والواقع، وعلى هزيمتها، فسقوط الإنسان انهزام له، ولا يكون الإنهزام إلا حيث يكون الوضع الإجتماعي المتردي. وهذا ما يؤكده الشاعر أحمد صبري:

الحب في الهزيمه
الحب في الصفاء
عذبني الحفار بالسؤال
يا أيها المحارب المهزوم
لأن الحب لا يساوي عندي الخيانه.
لأن قلب العاشق المهزوم وردة، أنشودة، أمانه[2]

أما المجالات فقد لعبت هي الأخرى دورا حاسما في تجسيد رؤية السقوط في رسم ملامح رؤية السقوط والوعي المتأزم، وسمحت للشاعر - كما بين الباحث - بقراءة ذاته وواقعه والعالم الذي يحيط به[3]، فعلى الصعيد الذاتي فقد كان حضور رؤية السقوط في المتن الشعري بقوة.

أما الإنتظار فهو القطب الآخر للرؤية الجزئية، إنه الوعي الممكن، والذي جسدته جمل الإثبات، إنه طريق تغير الوعي المتأزم، وطريق المنتظر الذي يتراوح بين المعلوم والمجهول[4]. إنه البطل (الرؤية) المأمول

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 215
(2) احمد صبري، قصة العالم الذي نحبه ونكرهه، نقلا عن، م. س: 217
(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية:221
(4) م.س: 225

الذي ينتظر قدومه الجميع ليقوم بالتحويل والتغيير المرتقب، وهذا يبتغيه الشاعر أحمد الجوماري؛ حين يأمل فارسا مخلصا هذه الدنيا من الشرور والآثام بعد أن امتلأت لصوصا.

يا فارس الصباح
يا منقذا مدينتي من قبضة الظلام والضباب والقيود
يا ثائرا على اللصوص والأوغاد والمسوخ
يا منشدا لحن المصير
تراك أين؟[1]

وترقبا لهذه الرؤية (الانتظار) تعددت المجالات بتعدد الأساليب التي تجسد الرؤية المرتقبة وهي البعث والحياة[2]، ومن هنا نجح الشاعر المغربي المعاصر في التمييز، ((بين الكائن والممكن))[3]، الكائن الذي يمثل الحاضر المتأزم الساكن، وبين الممكن (المستقبل) أي الرؤية التي ترتقب الأمل الذي يلوح في الأفق.

ويبقى الحديث غير ذي معنى إذا لم نتعرض لعنصر الغرابة بوصفه عنصرا مركزيا في تشكيل رؤية الشعراء المعاصرين في المغرب. وقد بين محمد بنيس أن الشاعر نزع نحو الغرابة ليس فقط من أجل الابتعاد عن المألوف والتقاليد البلاغية الموروثة التي لم تعد تسعفه للتعبير عن رؤياه أما المجالات فقد لعبت هي الأخرى دورا حاسما في تجسيد رؤية السقوط في رسم ملامح التي هي وعيه المتأزم. فرفض الكائن يفترض بالضرورة رفض ما يستتبع هذا الكائن من موروث بلاغي وتعبيري الذي كرس الوعي المتأزم، فكان لابد من التفرد من خلال توجه البنية العميقة نحو الغرابة لخلق الممكن الذي يبحث عنه الشاعر لكسر هذه الرتابة.

إن رؤية الشاعر المغربي المعاصر المجسدة للوعي المتأزم (الكائن) ترفض كل موروث، لأنه رديف لهذا الوعي الذي لابد من تغييره ورفضه عن طريق إنشاء قيم تعبيرية أخرى مستقاة من أرض لا عهد للناس بها، فوقع الإنفصال بينهم وبين القراء... فكان البعد عن الناس بدل الاقتراب منهم... وكانوا في نفس الوقت يغادرون الذوق الأدبي العام))[4]. مثل هذا الخروج كما يراه م.بنيس أفضى إلى الغموض والغرابة بشكل أدق، مما نتج عنه صراع بين موروث يريد المحافظة على القيم السائدة وبالتالي المحافظة على

(1) احمد الجوماري، يوميات تبحث عن فجر، نقلا، عن، م. س: 226
(2) م. س: 229
(3) م. س: 231
(4) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية:232

الكائن المتمثل في الوعي المتأزم، وبين قيم جديدة وبالتالي المحافظة على الكائن المتمثل في الوعي المتأزم وبين قيم جديدة وهي هذا الممكن المرتقب الذي يرفض القيم السائدة بانفتاحها على الغرابة.

ومن مظاهر الغرابة بوصفها عنصرا أساسيا يشكل البنية العميقة، أشار الباحث إلى مسألة تكاثف الأبعاد (نحوية، دلالية، إيقاعية، بصرية، معرفية). إن هذه الأبعاد كما وصفها م. بنيس تعيش في حالة ذوبان جامعة فيما بينها، وكل منها تفسح المجال لغيرها)) (1). وهي في تظافرها تنبثق منها الغرابة التي ترغب في كسر الكائن المتمثل في الوعي المتأزم الذي تكرسه التقاليد البلاغية للمتن الشعري القديم، إلى تجاوز ما هو ممكن الذي تنسجه بلاغة الغموض والغرابة لذلك كما قال: م. بنيس "التطلع إلى الغرابة فعلا كليا، ولا يمكن الفصل بين مستوياته(2).

ولا يشكل مستوى الغرابة وحده أسلوبا من أساليب تكسير الكائن للارتقاء إلى ماهو ممكن، فقد أومأ الباحث إلى أن محاولات الخروج على القديم قام بها الشعراء بوعي كامل. فالخروج عن القديم هو محاولة جديدة لصياغة عالم جديد من خلال الخروج عن تقاليد الشعر القديم، وهذا ما يبينه م. بنيس في قوله التالي: ((أعطى الخروج عن القديم للنص الشعري المعاصر إمكانية إعادة تركيب العالم من خلال النص، ولم يكن من الممكن تحقيق هذا البديل من غير ممارسة عملية الخروج)) (3).

إن الخروج عن القديم – من وجهة نظر الشعراء المعاصرين في المغرب – رؤية لعالم مرتقب لا يتحقق إلا بتحطيم القيود التي تكرس الوعي المتأزم عند هذه الزمرة من الشعراء التي رفضت أن تقيم تصالحا بين البنية العميقة للنص القديم، وبين البنية العميقة للنص المعاصر. فالخروج فعل خلاق، يؤدي إلى إعادة تركيب النص، وإلى إعادة تركيب حاستي السمع والبصر تبعا لتجديد العالم نفسه(4).

يشير الباحث م. بنيس أن الخروج على الرغم من فعاليته في تجسيد الرؤية المرتقبة وتكسير الوعي المتأزم، فإنه لم يكن متجانسا في النص المعاصر سواء على مستوى الشاعر الفرد، أم على مستوى الجماعة، لذلك وجد في المتن نصوصا ((تصالح في بعض الحالات البنيات التقليدية، أو تتسم بالضعف والبعد عن التماسك لقلة خبرة أصحابها و محدودية تجربتهم)) (5).

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية:233

(2) م. س: 233

(3) م. س: 235

(4) م. س:235

(5) م. س، 236

إن خروج المتن وعدم تجانسه، كما بينا، رافقه تعثر وصفه الباحث بظاهرة الانقطاع والتواصل أي إن عملية الخروج عرفت انقطاعا الذي كان له رد فعل سلبي، لأن الشاعر لم يهتد إلى تأسيس قوانينه الخاصة(1)، كما عرفت توصلا من أجل صياغة نص جديد يواجه به العالم القائم، أي الوعي المتأزم.

بعد عرضه لمحاور البنية العامة من خلال رصد العلاقة بين المكون الباني والبنية السطحية، وهي بنية [السقوط والانتظار] التي مثلها التجريب على مستوى الزمن والمكان، والسقوط والانتظار في المتاليات، والغربة على مستوى الغموض، و((هي جميعها تشكل الرؤية العامة)) (2).

إن إجراء العزل قد مكننا من تحديد رؤية الشعراء المعاصرين للعالم في المغرب، فما هي تمظهراتها على مستوى الشكل في ضوء التفسير السابق الذي جاء به محمد بنيس لهذه الرؤية، وما هي النتائج التي استخلصها الباحث من قراءة البنية السطحية للمتن الشعري المعاصر في المغرب.؟

بالنسبة لمستوى الزمان، كشف الباحث أن مسألة التغيير والتجديد التي عرفها الشعر المعاصر في المغرب، لا يمكن فصلها عن حركة الوعي التجديدي العام الذي عرف(بضم العين وكسر الراء) في المشرق العربي أولا، ثم في المغرب، فكان لابد أن يصاحب هذه القطيعة إحساس بضرورة القطيعة مع البنية الإيقاعية التقليدية. ((ولذلك فإن القطيعة التي أعلنها الشعراء المعاصرون بالمغرب، متأثرون بالحركة الشعرية المعاصرة في الشرق العربي، لم تكن مشروع نزوة عابرة أو مجرد وعي يقود جماعة متمردة تحتمي بالعصيان في مقتبل عمرها، بل كانت علامة مضيئة للوعي بدواعي التغير والتحول في زمن لم يعد يستسيغ القناع والرضى بكل موروث...) (3).

لإنجاز مقاربته قام الباحث باختيار مجموعة من النصوص الشعرية تشكل في مجملها متنا شعريا موحدا، أي أنه اعتبر هذا المتن نصا واحدا لشعراء متجانسين. ثم انطلق الباحث في قراءة هذا المتن في ضوء ثلاثة مستويات حددها في: المستويات العروضية واللسانية والدلالية، فبالنسبة للمستوى العروضي تناوله في ضوء ما أسماه [بنية الزمان والمكان]، فتوصل إلى كشف ثلاثة قوانين تحكم البيت الشعري في هذا المتن وهي:

القانون الأول: تناول فيه ((الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية والنظمية معا)) (4). فالتفسير المستخلص من هذا القانون هو هيمنة المرحلة التقليدية ينتهي لصالح الوزن في مثل هذه الحالة من

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية:237

(2) بشير تاوريريت، روح البنيوية في كتابات النقاد المعاصرين، مفاهيم وإشكاليات، مجلة الأثر، ع 5، مارس 2006: 246

(3) راجع كتاب، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 45

(4) م. س: 53

الصراع))[1]. وهيمنة التقليد كما رأينا في تفسير الرؤية أو المكون البني، يشير إلى بروز وعي متأزم لدى الشعراء المعاصرين في المغرب.

القانون الثاني: يؤكد الباحث م. نيس على أن البيت الشعري في هذا المتن ((يعتمد على احترام الوقفة العروضية، ونسف الوقفة النظمية والدلالية، وتنصهر فيه أغلب أبيات المتن))[2]. وتاويل هذا القانون يدل على أن البيت الشعري في هذا المتن بدا يتخلص تدريجيا من هيمنة التيار التقليدي، أي أنه بدا يلوح له طموح لتغيير شكل العالم الذي تختزله القصيدة الشعرية المغربية المعاصرة، مما يعطي انطباعا إيجابيا لمحاولة الشعراء من الخروج من الموروث العروضي والوزني، أي أن هذا القانون يؤكد على تفاوت الوعي لدى الشعراء المعاصرين في المغرب.

القانون الثالث: وهو القانون الذي يدل على أن المتن الشعري المعاصر في المغرب عرف قفزة نوعية على المستوى العروضي والدلالي والنظمي، وبذلك ((يتجاوز القانونين السابقين عندما يعمد الشاعر إلى تحطيم الوقفة الدلالية والنظمية، والوقفة العروضية أيضا... و(هذه) الوقفة.. هي أعنف المواقف من التراث وأكثرها جرأة))[3].

إن الشعر المعاصر في المغرب يعرف إشكالية معقدة كما يذهب م بنيس، إشكالية تفسرها القوانين المذكورة آنفا، وهي تتمثل في أن المتن الشعري المعاصر في المغرب بوصفه متنا مستهدفا في هذه الدراسة يؤكد على ارتباط الشعراء المغاربة بالموروث الشعري العربي القديم في معظم الحالات، وقلما ينحو نحو التجديد، مما يبين على أنه يعرف أزمة، و أزمته من أزمة المجتمع وعلى ((نوعية الوعي الذي يتحكم في إبداع الشعراء))[4].

وفي سياق تحليل بنية الزمان، انتقل الباحث إلى مقاربة القافية باعتبارها عنصرا أساسيا في بنية الشعر المعاصر في المغرب، وقد أكد على النتيجة نفسها التي توصل إليها في دراسته للبيت أيضا، ولهذا ((يمكن القول بأن قوانين البيت الشعري التي حاولنا تبيينها، لا تختلف عن قوانين القافية،ولا غرابة في ذلك، لأن مستويات الوعي التي حطمت بنية البيت هي نفسها التي واجهت القافية، وأعادت تركيبها وفق قوانين ثلاثة))[5].

يلخص الجدول التالي الذي استخلصناه من تحليلنا للعناصر التي تربط القوانين الثلاثة:

(1) راجع كتاب، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 53
(2) م. س: 56
(3) م. س: 60
(4) م. س: 53
(5) م. س: 66

قوانين البيت	قوانين القافية	قوانين الوزان / البحور الشعرية
1 - يتحقق فيه الإنسجام بين الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية.	1 - وحدة القافية والروي.	1 - التفعلة التامة، وإعطاء أولوية للوقفة العروضية والدلالية. بالنسبة للبحور فإنه يستعمل بحر واحد في القصيدة بكاملها.
2 - احترام الوقفة العروضية ونسف الوقفة الدلالية والنظمية.	2 - تزاوج وتناوب القافية ثم تحطيم وحدة الروي.	2 - القانون الثاني له علاقة بالأول. بالنسبة للبحور فيعتمد على المزج بين البحور.
3 - تحطيم الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية.	3 - التحلل من القافية ثم البحث عن قافية داخلية.	3 - التفعلة الناقصة بسبب انعدام الوقفة العروضية[*].

يبين الجدول السابق أن القراءة التي أنجزها الباحث محمد بنيس لمحايثة البنية السطحية للمتن الشعري المعاصر في المغرب تؤكد على مسائل هامة أفرزتها القوانين التي توصل إليها الباحث وهي:

وجود تناسق قائم بين مختلف القوانين التي توصل إليها الباحث، أي تناسق بين قوانين البيت والقافية والأوزان والبحور الشعرية، غير أن هذا التناسق - نفترض - أن يخفي وراءه صراعا بين جيلين، جيل ما يزال متمسكا بالموروث الثقافي والإبداعي العربي، وقد مثله القانون الأول للبحور الشعرية، والذي يتثبث في استعمال بحر شعري واحد في القصيدة كلها. وجيل يمثل تيار المجددين أو الذين حاولوا التجديد، وقد أكد ذلك القانون الثاني الذي يعتمد على المزج بين البحور المتعددة في القصيدة الواحدة، ((رغبة في تركيب النص الشعري بأسلوب يحاول الإبتعاد عن القافية ليصب في البناء الدرامي الذي تتعدد فيه الأصوات والمواقف والتي قرأت النفسية))[1].

وفي سياق القراءة اللغوية للمتن الشعري، والبحث عن الوحدات الدالة على رؤية الشعراء المغاربة، تناول الباحث م. بنيس بنية المكان في هذه التجربة الشعرية، حيث مكنته قراءته من أن يستنتج أن الشعراء لم يستثمروا تجربة القدماء في تشكيل النص الشعري، وفي التقاليد الخطية. وإن هذا القصور و((العجز في البحث حصر حرية النص، كما أن استغلال الخط المغربي كان من الممكن أن يميز هذا النص عن غيره من النصوص))[2].

ولدى تناوله لمتاليات النص الشعري، والتي قصد بها الباحث الوحدات اللغوية المتجانسة، نحويا ودلاليا، استخلص الباحث م. بنيس أن المتن الشعري المعاصر في المغرب، يتضمن متتاليتين الأولى ((تتوفر

(*) جدول يلخص القوانية الثلاثة محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 91
(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 91
(2) م. س: 104

عليها ككل، بينما الثانية يقتصر وجودها على جزء منه)) (1). ومن تقصي وتحليل هاتين المتاليتين استنتج بنيس [متاليتين متناقضتين]، يفضيان حتما إلى موقفين مختلفين من الوجود)) (2). ومن هذا المستوى من مستويات القراءة اللغوية والشكلية ينتقل الباحث إلى مستوى آخر اصطلح عليه ببلاغة الغموض، فتناوله من أربعة أبعاد هي: البعد الدلالي، والبعد النحوي، والبعد الإيقاعي، والبعد المعرفي. أفضى تحليل هذه الأبعاد بالباحث إلى ((أ ن المتن الشعري المعاصر بالمغرب، يؤسس بلاغة الغموض... (التي) فرضت إشكالية ملموسة، وهي متعلقة بما نتج من تباعد بين القارىء والنص الشعري، وابتعد غي نفس الوقت، عن قوانين النص الشعري العربي التي ترسخت في لا وعي القارىء)) (3).

إن وقوفنا عند مكونات البنية السطحية كما حددها الباحث، ليس من باب تلخيص ما تناوله الباحث في هذه المسألة، إنما كان مقصدنا من وراء ذلك الوقوف عند مرحلة الفهم كما تمثلها الباحث محمد بنيس، ليفهم – فيما بعد – كيف تبلورت رؤية العالم للشعراء المعاصرين في المغرب بوصفها مجموعة متجانسة كما قال. وبينت القراءة المحايثة أن الباحث قام بتقصي ومتابعة وتفكيك الأجزاء والوحدات المكونة للمتن الشعري المعاصر في المعرب، ((والدالة جزئيا على الرؤية التي تجسدها تلك الممارسة اللغوية المتميزة في النصوص الأدبية)) (4).

من هذه القراءة للبنية الدالة وطد الباحث الأرض للحديث عن البنية العميقة عن رؤية الشعراء المعاصرين في المغرب، ومن هنا كان لابد من إعادة جمع هذه الأجزاء المحللة المفككة ودمجها في بنية عميقة للمتن ((تتشكل من ثلاثة قوانين، هي: [التجريب والهزيمة، والانتظار والغرابة])) (5). فحين كان الباحث بصدد تفسير بنية الزمان والمكان، كما رأينا، كان قانون التجريب، وحين كان قانون السقوط والانتظار كانت المتاليات النصية، وحين كان قانون الغرابة برزت البنية البلاغية المتميزة بغموضها. فما هي الرؤية العامة التي استطاع الباحث تركيبها من هذه القوانين الثلاثة المشكلة للبنية العميقة.؟

تعد هذه القوانين الثلاثة التي استخلصها الباحث من قراءته لـ البنية السطحية كما اصطلح عليها، محاور أساسية لـ البنية العميقة التي قام بتركيبها لصياغة رؤية الشعراء للعالم. وعلى الرغم من الجهود التي بذلها الباحث من للوصول إلى البنية العميقة، وإفادته من البنيوية والمناهج الأخرى إلا أن دراسته للبنية

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 113

(2) م. س: 152

(3) م. س: 198

(4) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 3/ 4، فبراير 1991: 125

(5) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 208

السطحية باعتبارها مرحلة هامة لفهم العمل الإبداعي قبل تفسيره، على الرغم من كل ذلك إلا أن قراءته لم تخل من الجفاء، وقد لاحظت الناقدة اللبنانية يمنى العيد ذلك حين قالت: ((غير أن هذه الممارسة، على اهمية ما حققته، وبسبب اقتصارها على الهدف الذي حددته أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص التي هي خصائص دلالية في الوقت نفسه، أي خصائص على علاقة وثيقة بالنواة بالرؤية الماثلة في النص (المتن)، وربما كانت المكونة لها)) (1).

وقد اخذ الناقد إبراهيم السعافين على يمنى العيد إذ هي تنتقد محمد بنيس لكونه أغمط المتن الشعري المعاصر في المغرب حقه من الدراسة الفنية والجمالية، فإذا بها هي تسقط في نفس الملاحظة. وفي هذا الصدد يقول: ((وقد أخذت يمنى العيد على هذا العمل ملاحظات في التطبيق تعفينا من التفصيل، ويمكننا أن نلاحظ على عملها أنه لا يجنح كثيرا في تحقيق منهجها، وإذ يميل التحليل إلى الشكلية)) (2). وتتساءل الناقدة يمنى العيد عما إذا كانت هذه الرؤية هي بمثابة قانون يحكم بنية النص، التي هي بنية لغوية، فأية دلالات يمكن لهذا النظام اللغوي أن يفجرها.؟ و ما هي علاقة هذه الدلالات بهذه الرؤية.؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تفرض علينا العودة إلى مختلف البنيات وصولا إلى القوانين الثلاثة المشكلة للبنية العميقة.

حينما قارب الباحث محمد بنيس بنيتي [الزمان والمكان] توصل إلى استخلاص قانون سماه [قانون التجريب]، وهو أحد العناصر المكونة لرؤية الشعراء المعاصرين في المغرب للعالم. إن هذا القانون الذي توصل إليه الباحث، يشير أن المتن الشعري المعاصر كان يعيش أزمة هوية التي لم يحددها، فظل يعيش مرحلة التجريب، إذ لم يكن يملك تصورات وأهداف بعيدة المدى، ((لا تملك بين طياتها هاجس التصور المستقبلي لهذه البنية، مما دفع بالشعراء إلى انتهاج سلوك التردد مرة، والقطيعة مع مكتسبات بحثهم في المجال الإيقاعي مرة ثانية، والعودة إلى ما أهملوه في بعض القصائد السابقة في مرة ثالثة)) (3).

إن هذا التردد الذي عرفه المتن الشعري، وهذا الأخذ والرد في التجارب الإيقاعية على وجه الخصوص، يؤكد على هاجس الصراع الذي كان يعيشه الشاعر المغربي مع نفسه وثقافته، مما يثبت ((إشكالية المتن الشعري المعاصر في المغرب)) (4).

أستخلص أن مقاربة الباحث محمد بنيس لرؤية الشعراء المعاصرين في المغرب، تمت من خلال عملية التجارب التي تمت على مستوى البيت الشعري في المتن، غير أن الباحث لا يماثل بين التشكيل البنائي

(1) يمنى العيد، في معرفة النص: 126

(2) إبراهيم السعافين، إشكالية القارىء في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، لبنان، ع 60/ 61، يناير / فبراير 1989: 37

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 208

(4) م. س: 208

للشعر المعاصر في المغرب، وبين البنى الذهنية، لأنه كان يدرك أن البنية السطحية أو البنية الداخلية للمتن ((... ومن خلفها تقع البنية العميقة التي هي البنية الدالة دلالة عامة تمكن من تبئين الرؤية المتمثلة، (...) وصبها في بؤرة أكثر شمولية واتساعا لها القدرة على فرز الدلالة العامة للممارسة الشعرية)) [1]. وبسبب هذا التردد والتجريب المتكرر الذي عرفه الشعر المعاصر في المغرب، والذي دل على وجود إشكالية قائمة فيه، يفسرها ((التجريب في المتن الذي ندرسه يحيد عن هذه القاعدة، عندما نجده يلغي البعد المستقبلي للتجريب)) [2].

وعندما قرأ الباحث بنية المتتاليات[3] التي تمخض عنها قانون [السقوط والإنتظار] أظهرت النتيجة وجود متتاليتين، الأولى موجبة ومنفية، والثانية منفية فقط، مما يكشف على أن ((جملة النفي هي الأصل في المتن الشعري)) [4]، وهي تكرس بنية (السقوط) التي قرأها الباحث من خلال الأساليب التالية: (الموت، الهزيمة، الخدعة، الحزن، الغربة، واللاجدوى، واليأس) ومن خلال الموضوعات التالية (الشعر، الوطن). فالسقوط كان في الواقع قبل أن يكون في الشعر، ((فهو ذو علاقة بالعالم الخارجي الذي يعيش الشاعر المغربي المعاصر قضاياه من خلال واقعه اليومي المرتبط جدليا بالواقع الإنساني في العالم)) [5].

أما [الانتظار] وهي المتتالية الثانية التي تبناها الشعر المعاصر في المغرب، وقد رآها الباحث هي المحددة للرؤية من خلال الأساليب والموضوعات. وإذا كان السقوط يدل على رؤية النفي، فإن الانتظار (الإثبات)، يدل على ما هو مرتقب ومأمول. ويبين الباحث أن أساليب [الانتظار] كانت الإطار النظري للرؤية ((تحدد من وما هو المنتظر (بفتح الظاء)، الذي هو الطريق إلى تغيير المتتالية الأولى في النص أولا، ثم في الواقع ثانيا)) [6].

من هذا المنظور يمكن أن نوجز القول بأن رؤية الشعر المعاصر في المغرب تنطلق مما هو سلبي لتقف عند ما هو ثابت، أي الانطلاق من الهزيمة والفشل والخمول لا ليتجاوزه بل ليقف عند الانتظار، وهذه هي إشكالية المتن الشعري المغربي ((فالشاعر لا يقرأ الواقع بعين جدلية وموضوعية تسمح له بإدراك جوهر الواقع الخفي، وهي رؤية يختص بها الشعر المعاصر، ويتميز بها عن غيره من المتون السابقة عليه أو المتواجدة

(1) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات النقدية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 3 / 4، فبراير 1991: 126

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، 208

(3) يقصد بها محمد بنيس ((تسليط الضوء على نوعيات الجملة التي يتحرك في إطارها النص الشعري)).

(4) م. س: 214

(5) م. س: 225

(6) م. س: 225

معه في نفس المرحلة التاريخية)) [1]. وقد أكدت الباحثة اللبنانية يمنى العيد على هذه الخاصية السلبية لرؤية الشعر المعاصر في المغرب، والتي كشف عنها ((قانون [السقوط والانتظار] الذي يحكم هذه البنية، والذي هو النواة أو الرؤية للعالم في النص، وهذا يعني أن النص الشعري هو رؤياه الماثلة فيه كلغة، ذو خاصية سلبية)) [2]. وينتقد الباحث المغربي م. خرماش هذه القراءة بسبب اعتبار م. بنيس الرؤية انعكاسا للواقع، ((وليس التركيز على السقوط في هذه المتتالية للمتن الشعري المعاصر بالمغرب ككل إلا انعكاسا للقراءة الخاصة التي قام بها الشعراء لواقعهم الذاتي وواقعهم الموضوعي)) [3]. يستفاد من الرأي السابق، أن م. بنيس في قراءته للمتن الشعري كان أقرب إلى المنهج الاجتماعي الجدلي منه إلى المنهج البنيوي التكويني، لأنه عد الرؤية للعالم انعكاسا للواقع، وليس تماثلا له.

وأما القانون الثالث [الغرابة] الذي أفرزته بلاغة الغموض، والذي كشف عنه الباحث في المتن الشعري المعاصر في المغرب، فهو جنوح التعبير عن القيم المألوفة، بقصد الخروج عن الأساليب البلاغية التقليدية التي كانت تهيمن على الشعر المغربي، والتي كانت أحد العوامل التي دفعت الشعراء المعاصرين في المغرب بالتميز والتفرد و((الضجر من حجر ووصاية البلاغة التقليدية والرومانسية الممارسة على الشاعر المعاصر)) [4].

إن لجوء الشاعر المعاصر في المغرب نحو [الغرابة] معناه رفض الوضوح المتمثل في القيم البلاغية العربية التي لم تعد تستجيب لواقع الشاعر وظروف عصره، لأن اجترار القيم التعبيرية معناه الرضى، وهذا ما لم يكن يريده الشاعر المعاصر، إلا أن هذه الغرابة كانت على حساب المتلقي الذي لم يكن جاهزا لقبولها، مما ادى بالإبداع بالإنفصال عن المتلقي، فـ ((لم يسع الشعراء المعاصرون في المغرب إلى الغموض، إنما أرادوا الدخول إلى وطن الغرابة، سعوا إليه، وهم رافضون لما ورثوه، ورافضون لاجتراره قصد إنشاء قيم تعبيرية اخرى مستقاة من أرض لا عهد للناس بها)) [5].

ومن بين المظاهر المؤدية إلى قانون الغرابة، خروج الشعراء المغاربة عن النص الشعري القديم والعالم، فدلالة هذا الخروج تعني إعادة تركيب العالم، لأن العالم الواقعي لم يعد يستجيب لطموح الإنسان، فالخروج عن القيم هورؤية الشاعر عن الماضي، ((ولم يكن من الممكن تحقيق هذا البديل من غير ممارسة عملية الخروج، التي ليست فعلا أخلاقيا... ولكنه فعل خلاق، يؤدي إلى إعادة تركيب النص، وإلى إعادة

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، 231

(2) يمنى العيد، في معرفة النص: 129

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 215

(4) م. س: 231

(5) م. س: 231

تركيب حاستي السمع والبصر تبعا لتجدد العالم نفسه، ولذلك كان الخروج على القديم مشروع تجديد للرؤية والرؤيا معا، لأنهما متماثلان ومتلازمتان)) [1].

وهناك مسألة أخرى ترتبط ارتباطا وثيقا بمسألة الخروج على القديم، وهي غياب [التجانس] بين نصوص الشعر المعاصر والشعر القديم في المتن الشعري المعاصر في المغرب. ولاحظ الباحث أن المتن الشعري ((يحبل بنصوص تصالح في بعض الحالات البنيات التقليدية، أو تتسم بالضعف والبعد عن التماسك لقلة خبرة أصحابها ومحدودية تجربتهم)) [2].

واختم هذه المسألة بالإشارة إلى بعدي 'الانقطاع والتواصل' وغياب النقد'. فبالنسبة للبعد الأول فقد استنتج الباحث أن الانقطاع أي انقطاع المتن عن الموروث القديم، رغم ما فيه من إيجابيات، إلا انه يتحول إلى فعل سلبي، وليس في ذلك أن الشاعر يتبنى ((تحت ضغط خارجي، قوانين تختلف عن تلك التي انطلق منها لتمكين أبعاد النص من الرسوخ والتجانس، وهذا الوضع (سبب عدم) الاستقرار على قيم فنية واضحة ومتماسكة تصلح أن تكون خطا فاصلا بين شعرائنا المعاصرين وبين القدماء والمحدثين من ناحية، وبين التجارب العربية المعاصرة الأخرى من ناحية ثانية)) [3].

ومن إشكاليات المتن الشعري المعاصر في المغرب، والتي طرحها الباحث بإلحاح شديد، أن عملية الخروج عن القوانين البلاغية، لم تتم في ضوء دراسات وبحوث من شأنها أن تساعد على توجيه هذا الخروج، مما يعني أن الغموض لا يتصل بالتجربة الشعرية المغربية، بقدر ما يتصل بعوامل خارجية عن هذه التجربة، وهذا هو التفسير الذي تمثله م. بنيس' للغرابة، ((وقد نتج عن هذا السياق تبني قوانين خارجة عن إطار الموروث الشعري العربي، مما جعل الغرابة في النص ذات مصدر له قوانين لا علاقة لها بالتجربة العربية والمغربية، وبما واكب هذا البحث شعور بالاطمئنان لنموذج أوروبا أكثر مما استحدثه قلق نابع من ضرورة إعادة النظر في التراث وتأصيل قوانين تأتلف وتختلف معه، وربما كان هذا الضعف في البحث عن شروط لتأسيس بلاغة خاصة)) [4].

تتميز المرحلة التفسيرية – وهي البنية الراسمة التي ضمت البنية السابقة – بقراءة خارجية للمتن، تبدأ بتفسير البنية الثقافية، ومنها المجال الشعري، بهدف الوصول إلى تفسير البنية الاجتماعية التاريخية بوصفها الإطار العام لوجود الظاهرة الشعرية، ولقراءة البنية الثقافية ركز الباحث على تحليل ثلاثة عناصر هي:

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 235

(2) م. س: 236

(3) م. س: 237

(4) م. س: 238

1 – النص الغائب / 2 – مراحل تكوين بنية المتن الشعري / 3 – الحدود الخمسة للمجال الشعري. فما هو الهدف الذي توخاه الباحث من قراءة النص الغائب.؟ وماهي المعايير المنهجية التي اعتمدها للبحث عن نوعية القراءة.؟

لا شك أن البحث عن النص الغائب[1] وهو 'التناص'، كما اصطلح عليه الباحث إجراء منهجي هام سيمكنه من تحديد الوعي المصاحب لكل قراءة تناصية بين المتن الشعري المعاصر في المغرب، وبين نصوص أخرى خارجة عن مجاله، ولكي يكشف الباحث عن هذا الهدف، ويعرف نوعية قراءة الشعراء، ركز على ((معايير ثلاثة تتخذ صبغة قوانين، وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار)) [2].

إن هذه المعايير تشكل أداة هامة لقراءة وعي زمرة الشعراء المعاصرين في المغرب، من جهة، ومن جهة ثانية فإنها الحامل لرؤياهم للعالم. ومن أجل ذلك ركز الباحث على قراءة الذاكرة الشعرية باعتبارها الوعاء الذي يكشف عن تركيب النص الشعري المعاصر، والمرجعية التي مكنت الشعراء من صياغة نصوصهم وتوجيه رؤياهم. وقد وجد الباحث المتن الشعري العربي المعاصر يتشكل من ثلاثة متون هي: 'المتن الشعري العربي القديم' و'المتن الشعري الأوروبي' و'المتن الشعري المغربي'.

وما يمكن استخلاصه مع الباحث، فإن النصوص التي تفاعل معها المتن الشعري المعاصر في المغرب متعددة ومتضاربة المصادر، يصعب تعيينها، ((ونعثر على النص الغائب في المتن الشعري المعاصر وقد أعيدت كتابته تبعا لقانون الإمتصاص)) [3]. ومن دلالات 'الامتصاص' مصالحة النص الغائب واحترامه وإعادة كتابته بشكل يغير من جوهره الشيء الكثير، وبهذا المعنى يصبح 'الامتصاص' كما يراه الباحث مهادنه ودفاعا عنه واستمرارية له، ((ومن ثم لا يكون النص الجديد إلا استمرارا للنص الغائب و فق قوانين مغايرة... والشعراء المغاربة المعاصرون، عندما أعادوا كتابة النص الغائب... اعتمدوا في هذه القراءة وإعادة الكتابة على النسق الفكري العام الذي يوجه رؤيتهم للعالم)) [4].

إن اعتماد الشعراء بالمغرب على 'الامتصاص' بوصفه أحد أنماط 'التناص' في نظر الباحث له دلالة في المتن الشعري، أي أنه شكل من أشكال قبول الآخر دون معارضة، ومن ثم نفهم دلالة السقوط التي أشار إليها الباحث. فسقوط المتن دليل على وجود أزمة، إذن فهو يعيش إشكالية ((لها علاقة وطيدة الصلة

(1) عرف محمد بنيس التناص بأنه النص الغائب بأنه (بنية لغوية متميزة، من مستويات معقدة من العلائق اللغوية، الداخلية والخارجية، التي تتحكم جميعها في نسج ترابطه، وبنيته على نموذج يختص به دون غيره، مهما كانت صلات القرابة بينه وبين النصوص اللغوية الأخرى، من شعرية ونثرية، في اللحظة التاريخية نفسها التي كتب فيها، أو في الفترات التاريخية السابقة عليه): 251 ويبدو أن هذا المفهوم للتناص قار ومحدود.

(2) م. س: 253

(3) م. س: 277

(4) م. س: 277

بالإشكاليات التي سبق لنا تحديدها من قبل، فيما يخص الزمان والمكان، ومتاليات النص وبلاغة الغموض... لأن إعادة كتابة النص الغائب داخل هذا المتن وفق قانون الامتصاص هو من بين الأسباب الداعية إلى ظهور بعض هذه الإشكاليات)) (1).

وفي سياق قراءة البنية الثقافية التي كانت سببا في وجود ظاهرة الشعر في المغرب. تناول الباحث مراحل تكوين بنية المتن الشعري المعاصر في المغرب، ففي صدد تعرضه لمسألة تزامن وتطور المتن، بين (تضعيف الياء) م. بنيس أن القراءة (التطورية) وإن كانت هي القراءة الكفيلة التي تساعدنا على إدراك الملابسات المحيطة بالمتن، إلا أن ((النظر في البنيات على أساس محوري التزامن والتطور (يساعد) على إدراك بعض الخبايا)) (2) المتعلقة بالمتن الشعري المعاصر في المغرب، وبين الباحث م. بنيس في سياق تحليله لمراحل تكوين بنية المتن.. إن الشعر التقليدي لم يتمكن من مواكبة التطور الاقتصادي والاجتماعي الذي عرفه المغرب، إذ سادت في هذا المحيط الروح التقليدية التي بقيت مهيمنة على الوضع الثقافي العام، ولهذا لم يستطع ((المحيط التقليدي (تحمل) أعباء التطور و التجديد الشعريين... لأسباب اجتماعية واقتصادية بالدرجة الأولى)) (3).

وصفوة القول في هذه المسألة المتعلقة بتفسير (البنية الثقافية)، كبنية خارجية للمتن الشعري، أن قانون [السقوط والانتظار]، حاضر بقوة في الحدود الخمسة للمجال الشعري، فمن مظاهر السقوط الظهور المتأخر للشعر المغربي عن الشرق، ((وغياب التنظير، والضعف في الحكم ووضعية النقد، وأخيرا بين اليمين واليسار)) (4). وإن اعتماد الشعراء على قانون الامتصاص ما هو إلا تأكيد على هيمنة التيار التقليدي في الشعر المعاصر في المغرب.

ويمكن أن نقول إن قانون السقوط والانتظار الذي عرفته البنية الداخلية للمتن الشعري يتماثل مع البنية الثقافية الخارجية التي أكدت على أن ما اكتشف في البنية الداخلية للمتن له تفسير في البنية الثقافية التي تتحكم في البنية نفسها، ((فلا فرق بينها ولا تعارض، وإنما هناك تكامل وارتباط يعملان بشكل جدلي في التطور الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب)) (5).

وإذا كانت البنية الدالة للمتن الشعري المعاصر بالمغرب قد وجدت تفسيرها في البنية الثقافية بوصفها البنية التي أعطتنا تفسيرا ثقافيا لمنشأ البنية العميقة الدالة، فإن التعرض للبنية الاجتماعية والتاريخية

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 278

(2) م. س: 283

(3) م. س: 300

(4) م.س:322

(5) م. س: 322

أمر يكتسي أولوية هامة باعتبارها البنية التي تقوم بإعطاء الصفة التكوينية للمتن الشعري المعاصر في المغرب، أي النظر في الواقع الاجتماعي والواقع التاريخي الذي أطر الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب. وبهذا تكون البنية الاجتماعية هي البنية الأكثر اتساعا لأنها تستوعب البنيتين السابقتين.

إن الرؤية العامة المتمثلة في قانون السقوط والانتظار والتي كانت وراء الوعي المتأزم، والمؤطرة للبنية السطحية للمتن الشعري، هي نفسها الرؤية التي تتحكم في البنية الثقافية، كما رأينا، وفي البنية الاجتماعية والتاريخية، من أجل التأكيد على الرؤية المتجانسة للشعراء المعاصرين، وكان ولابد من البحث عن حقيقة هذه الزمرة الاجتماعية التي تؤلف هؤلاء الشعراء. فكيف تمظهرت رؤية السقوط والانتظار بوصفها الوعي المتأزم في البنية الاجتماعية.؟

كشف التحليل الاجتماعي لهذه الفئة من الشعراء أنهم ينتمون إلى ((البرجوازية الصغيرة تضم جميع المراتب)) (1). وبالتالي فإنها لا تعد طبقة أساسية ضمن الصراع الطبقي، ومن هنا كان السقوط، أي أن تشكيلها من أفراد غير متجانسين لا يمكنها من أن تتبوأ مكانة أساسية في الصراع. فـ ((البرجوازية الصغيرة مجموعة من الفئات الاجتماعية لا يتحقق بينها التجانس، كما لا يتحقق لها الاستقرار المادي،... وفي الوقت التي تطمح فيه إلى تغيير وضعيتها يكشف عجزها الذاتي والموضوعي عن إحداث هذا التغيير)) (2). وإذا كان هذا النسق الاجتماعي الذي تولدت عنه هذه الفئة البرجوازية الصغيرة، فما هو نسقها الفكري.؟

لفهم النسق الفكري للبرجوازية الصغيرة، حدد الباحث م. بنيس أربع مميزات، لهذا النسق، تكرس في النهاية قانون [السقوط والانتظار]. فالميزة الأولى تتمثل في الطابع الانتقالي لهذا النسق، لأنها لا تملك طريقا لأهدافها، و((لا تستطيع أن تفعل أكثر من الجمع بين المتناقضات لتؤلف بينها وحدة وهمية)) (3). واحتقارها لما هو نظري، واستبدالها بالممارسة والتجريب، وتغيير مواقفها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، والميل إلى التقنية. هذه العوامل الأربعة من شأنها، كما بين الباحث أن تجعل ((البرجوازية الصغيرة على الصعيد الفكري تبقى أسيرة محورين رئيسيين، وهما السقوط من ناحية، والانتظار من ناحية ثانية: السقوط هو العجز عن تكوين نظريتها الخاصة... ثم انتظار من يمدها... بما يلائمها كحل خاص بها، وهو في نهاية التحليل حل مؤقت)) (4).

وفي سياق تحليل البنية الاجتماعية الموسعة المؤطرة للظاهرة الثقافية بشكل عام، والظاهرة الشعرية المعاصرة بشكل خاص، بين الباحث م. بنيس الفئة البرجوازية الصغيرة، وهي فئة الشعراء، عاشت وضعا

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 347

(2) م. س: 349

(3) م. س: 350

(4) م. س: 353

سياسيا واقتصاديا واجتماعيا صعبا، مما يؤكد على المزيمة، وعلى السقوط، اللذين رافقهما ترقب وانتظار آملا في تغيير وتحسين الأوضاع الاجتماعية، ((انتظار توفر حكومة تغييرات إصلاحية، وانتظار الدخول إلى تسير دفة الحكم،وانتظار تحقق انتاجات نزيهة)) [1].

ويمكن القول،فإن الباحث م. بنيس قد نجح في توصيف البنية الاجتماعية والتاريخية للفئة البرجوازية الصغيرة الممثلة (بكسر اللام) للشعراء المعاصرين في المغرب، المتميزة بتقديس الممارسة والتجريب في كل شيء، تجريب لا يشجع على التفكير والبحث والتجديد، إنما يكرس التقليد والتكرار والممارسة. ((وكانت النتيجة تؤدي دائما إلى طريق مسدود، وهو العجز، لأن المزيمة والانتظار عجز كذلك)) [2].

نصل إلى النقطة الحاسمة، وهي المتعلقة بتناظر بنى المتن الشعري المعاصر في المغرب، وبين الواقع الاجتماعي التاريخي. فما هي العلاقة التي توصل إليها الباحث من خلال إقامته للتماثل بين الرؤية المتجانسة لفئة الشعراء المعاصرين، وبين الواقع الاجتماعي والتاريخي.؟

نؤكد أن الرؤية العامة (المزيمة والانتظار)كانت حاضرة بقوة في البنيات الثلاث [البنية السطحية، البنية الثقافية، البنية الاجتماعية] مما يبين الإنسجام التام بين البنى، إلا أن الباحث يطرح سؤالا أساسيا: ((هل بنية المزيمة والانتظار في المجال الاجتماعي والتاريخي تعبير عن الواقع المغربي ككل، أو تعبير عن وضعية البرجوازية الصغيرة وحدها.؟)) [3].

إن الإجابة عن هذه الأسئلة أفضت بالباحث إلى نتيجة تتمثل في وجود فرق ((بين الحديث عن الواقع، من طرف الشعراء الذين نقرا شعرهم، وبين الواقع الموضوعي)) [4]. بمعنى أن هناك فرقا أو غيابا للتماثل بين الرؤية التي عبر عنها الشعراء المعاصرون، وبين الواقع الموضوعي الذي عرضه الباحث في خطوطه العريضة، ابتداء من انتفاضة 23 مارس 1965. ووصل الباحث م. بنيس إلى صياغة حكم أساسي وجوهري يتمثل في ((أن الحديث الشعري المعاصر في المغرب الذي اتخذ لنفسه بنية السقوط والانتظار، وهي بنية المزيمة نفسها، والانتظار نفسه على المستوى الاجتماعي والتاريخي، لا يتطابق مع الواقع المغربي ولا يعكسه، فبالأحرى أن يقوده. إن بنية المتن الشعري المعاصر بالمغرب تختلف جذريا عن بنية الواقع المغربي، فهي تركز في الأذهان والإحساسات ثقل المزيمة، وانتظار المستقبل، ومن ثم فإن المتن قراءة لواقع متفجر،

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 370

(2) م. س: 370

(3) م. س: 377

(4) م. س: 377

ومتغير ومتصارع، وهنا تكمن المفارقة بين الحديث عن الواقع، وبين الواقع نفسه)) [1]. وهذا ما دعاني إلى توصيف هذه الرؤية برؤية الوعي المتأزم.

وفي صدد حديثها عن علاقة الرؤية (كداخل)، وبين الواقع الثقافي والاجتماعي (كخارج)، كشفت الناقدة يمنى العيد على أن ((هذه العلاقة لم تكن فعلا مستمرا، ذلك أن الباحث تناول الخارج لا في حضوره في هذا الداخل، بل تناوله مستقلا وبمنهج لا يخلو أحيانا من الوصفية والتقريرية)) [2]. مما جعل هذه العلاقة بين ((المتن الشعري من جهة، وبين المجال الثقافي الذي ينتمي إليه الشعراء من جهة ثانية، تتسم ... - بالميكانيكية أحيانا)) [3].

إن عدم تماثل بنية المتن الشعري مع الواقع المغربي من منظور الافتراض الذي ذهب إليه الباحث أمر يؤكد على رؤية الشعراء المتأزمة المعاصرين في المغرب عن الواقع الاجتماعي والتاريخي، تأكيد على أن رؤى المبدعين لا تتقاطع ولا تتماثل بالضرورة مع الواقع الاجتماعي. فالواقع في واد وقراءة المتن للواقع في واد آخر، وهذا مظهر من مظاهر تأزم الوعي لدى هذه الزمرة من الشعراء. وحينما تكون الرؤية الاجتماعية على هذه الشاكلة، فإن هذا تأكيد آخر من الباحث على أن الوعي الممكن لم يكن ماثلا لدى هذه الزمرة من المبدعين. غير أن هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية هذه الرؤية التي تعد تجربة وممارسة ثمينة، تجربة ساهمت في قراءة متن شعري معاصر وفق مقاربة راعى صاحبها خصوصية الإبداع العربي.

ثانيا: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي

تخصص هذه الجزئية لرؤية الرواية للواقع الاجتماعي التي رصدها الناقد المغربي لحمداني حميد [4] وهي رؤية ذات بعدين سوسيولوجيين متناقضين، بعد يتعلق بالرؤية الاجتماعية التي تتصالح مع الواقع، وبعد يتصل بالرؤية التي تنقد الواقع نفسه بهدف إصلاحه وتغييره.

وقبل تنفيذ الخطة المنهجية التي اعتمدنا عليها في المقاربة السابقة، والمتمثلة في عزل البنية العميقة الدالة المفسرة (بفتح الراء) وصولا إلى تمظهراتها في الشكل، رأيت من الضروري أن نقف ولو بشي من الاختصار عند مفهوم رؤية الواقع الاجتماعي كما حدده الباحث في العنوان. إن هذا المفهوم الذي استعمله

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 378

(2) يمنى العيد، في معرفة النص: 130 - 131

(3) م. س: 131

(4) راجع، لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية

"لحمداني حميد" يخرجه عن المفهوم الذي تناوله كثير من الباحثين في دراساتهم النقدية التي تناولوا فيها علاق(ة) الفن الروائي بالواقع الاجتماعي على وضع الرؤيات في مقابل المجتمع[1].

يفترض الباحث أن للمبدع رؤية للواقع الذي يعيش فيه، ولا ينبغي أن تكون مطابقة تمام المطابق(ة) مع الواقع نفسه. لذلك كان غرض الباحث في هذه الدراسة ((هو البحث عن رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية المغربية. ومعنى ذلك أن الهدف المتوخى هو معرفة كيفية وعي الأدباء بالحقيقة التاريخية والاجتماعي(ة)، وقد وظف الناقد مصطلح "رؤية" بوصفها وسيطا بين المبدع والعالم الواقعي الخارجي. فالمبدع... يكون (من الواقع) رؤية تساهم فيها العناصر الذاتية والعناصر الموضوعية، لذلك فإنها ليست مطابقة تمام المطابق(ة) للواقع الحقيقي[2].

ويذهب الباحث "محمد مريني" أن استعمال مفهوم "رؤية الواقع" الذي استعمله "لحمداني حميد" في عنوان الدراسة، غير مناسب، لأنه يعطي طابعا ذاتيا فرديا، لذا فإنه يفضل استعمال مصطلح "الرؤية للعال(م)" بوصفه المصطلح الذي يشير إلى التطلعات والأحاسيس والأفكار التي توحد جماعة ما، لذا يبقى هذا المصطلح أوسع وأشمل من مصطلح "رؤية الواقع".

وانسجاما مع الخطة المنهجية التي اعتمدناها في الجزئية السابقة، قمنا بعزل البنية العميقة الدالة الأم محاولين الوصول إلى تمظهراتها في الشكل التعبيري. وقد واجهتنا صعوبات في هذا للقبض على الرؤية المستهدفة، وذلك لسبب بسيط يتعلق أساسا بتداخل تحليل البنية الداخلية في الأعمال الروائية بالتحليل السوسيولوجي والأيديولوجي الذي ربطه الباحث بوعي الجماعة باعتبارها شريحة اجتماعية تقابل هذه الأيديولوجية أو تلك، وبارتكاز الباحث على هذه المنهجية صعب القبض على الرؤية المفترضة.

حصر "لحمداني حميد" الرؤية الأولى في "تصالح الرواية مع الاجتماعي في المغرب"، وتجلت هذه الرؤية في الرواية المغربية من خلال بحثها عن اللحظة السعيدة، والرضى بالواقع السلبي دون المساهمة في تغييره، وهروبها نحو التسجيل الإثنوغرافي (الوصفي). أما الرؤية الثانية فهي تمثل "الرؤية الانتقادية للواقع الاجتماعي" بطريقة لا تخلو من النبرة التشاؤمية تارة، وهي رؤية مرتبطة بمؤثرات أيديولوجية ترتقب التغيير والإصلاح ولا ترغب في الرضوخ الانحناء والتصالح.

لتوضيح ما سبق قمنا بعزل الرؤية التالية التي تمثل "موقف المصالحة مع الواقع الاجتماعي" في رواية (دفنا الماضي)، انطلاقا من "العلاقة" التي استخلصناها من البنية السطحية والتي حددها الباحث بالرموز التالية:

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: 9

(2) محمد مريني، (د)، المقاربة البنيوية التكوينية في النقد المغربي الحديث: النقد السردي نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية، ع 12-صيف 2006: 205

س: الأمة

ك: الشعب

أ: شعب المدن

ب: الزمرة الصغيرة

ج: الراوي

د: الاستعمار

ق: الاستقلال

(): عدم المشاركة وعدم الفعالية

وبعد بيان دلالة الرموز، يرسم الباحث "العلاقة" على الشكل التالي:

س [ك، أ، ب،ج ع] ← د، خ = ق + ج غ ← غ

يعتبر الباحث أن العلاقة السابقة تختزل الرؤية العامة لرواية (دفنا الماضي). تقوم رؤية الواقع الاجتماعي في هذه ((الرواية على نفي الصراع الطبقي وتعويمه داخل صراع الأجيال يتمظهر حتى من خلال آراء الأبطال "الإيجابيين" لحمداني[1].

إن الرؤية العامة لرؤية المصالحة في الرواية المغربية تعكس ملامح الصراع "الطبقي" في المجتمع المغربي / صراع بين الأجيال وصراع بين (الأمة) والاستعمار[2]. وفي حديثه عن هذا الصراع الاجتماعي الطبقي يرى الناقد أن الذي يحدد صراع الأجيال في رواية (دفنا الماضي لـ"عبد الكريم غلاب").. هو تلك التباينات العقلية[3]. أما حقيقة الصراع فهو الاستعمار الذي نشأت حوله عقليتان متناقضتان، عقلية قديمة وهي العقلية التي تنتصر للاستعمار، وعقلية حديثة، وهي المناهضة له، ومن هنا قامت الرؤية على ثنائية في الصراع.

تختزل "العلاقة" حددها "لحمداني حميد" - على سبيل المثال - عناصر الأمة في مواجهة الاستعمار، لما بين قوسين كبيرين يمثل الصراع، وما خارجه يحدد الصراع والمواجهة ضد الاستعمار. ومن هذا المنطلق أضحى الصراع يتحكم ((إلى حد بعيد في تحديد مستقبل الواقع الاجتماعي بعد فترة الاستقلال))[4].

وهناك مجال آخر تتمظهر فيه الرؤية وهو أن النشاط الفكري يبقى هو النشاط الأكبر قيمة باعتبار أن الكلمة سلاح، وهذا ما يؤمن به "عبد الكريم غلاب". فقد لوحظ أن كاتب الرواية (دفنا الماضي) قد أولى

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 160

(2) م. س: 161

(3) م. س: 162

(4) م. س: 163

تفضيلا للعناصر التي تلعب أدوارا فكرية ((لاعتقاد الكاتب بأن النشاط الفكري أكثر قيمة من النشـ[illegible] العملي))[1]. وفي هذا السياق ربط لحمداني حميد بين رؤية الرواية (دفنا الماضي) وبين بعض تكر[illegible] البانية عند كاتبها نفسه في كتاب له وهو (تاريخ الحركة الوطنية من نهاية الحرب الريفية الى إعلا[illegible] الاستقلال)، الذي انطوى على فكرة تأسست على عزل الممارسة عن التصور، حيث تصور الثورات التي قامت في المغرب (وهنا إشارة إلى عبد الكريم الخطابي)، لم يكن لها أساس نظري[2].

يكشف الباحث ل. حميد عن مكونات رؤية المصالحة مع الواقع في الرواية المغربية، والتي [illegible] تستمد من أيديولوجية الكتاب وأسسها الفكرية، و((التي تعتبر سيادة الأرستقراطية مسألة ضرورية [illegible] النشاط الاجتماعي، بل إن التمايز بين الطبقات والشرائح الاجتماعية لا يقوم على المبدأ المادي، وإنما يقو[illegible] على المبدأ الفكري))[3].

إن طبيعة الرؤية التي تبناها (عبد الكريم غلاب) وهي رؤية المصالحة مع الواقع والتي أعطت الأولوية للنضال الفكري عن الكفاح المسلح، رؤية رآها الباحث لا تعبر عن الطموحات، بل تكرس استمرار النفوذ الاستعماري لأشكال السيطرة الإقطاعية والشبه إقطاعية[4]. لهذا فإن هذه الزمرة ليس لها من الطموح والرغبة ما يجعلها تتوق إلى مستقبل أفضل، فهمها المحافظة على مكانتها التاريخية، و((لم يعد أمامها سوى أن تبحث لنفسها عن سند رئيسي للحفاظ على البقاء في الماضي.

ومن هذا الباب كانت الرؤية السابقة سلبية، لأنها كانت تنظر إلى المجتمع كواقع سكوني، والتي تطور ووقف عند نقطة معينة من التاريخ[5] إن رؤية المصالحة تعاملت مع تطور تاريخي سابق وليس مع تطور لاحق، ويعلل لحمداني لهذا الموقف ((أن الروائي كان يرى في تلك اللحظة توافقا بين الطموحات الإنسانية ومعطيات الواقع. وقد كانت روايات (غلاب) تعبر بشكل واضح عن هذا الاتجاه))[6]. وهذا ما حدا بالباحث إلى اعتبار أن فكرة غلاب كما تتجلى في الروايات تعكس تطابقا كاملا مع الوعي القائم للزمرة التي ينتمي إليها، وعي يستشرف وعيا ممكنا يأمله المجتمع من خلال ما عبرت عنه الأعمال الروائية وهو تحقيق توازن فعلي بين الفئات وظروف الواقع الجديد ويعني به الاستقلال. ويبدو أن توجه روايات

---

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 164

(2) م. س: 165

(3) م. س: 165

(4) م. س: 165

(5) م. س: 525

(6) م. س: 525

(غلاب) نحو (الماضي) ينسجم مع رؤية شمولية عامة ترغب في تعويض الممارسة الواقعية بالعودة إلى مرحلة سابقة من أجل إحياء النضال[1].

أما الرؤية الثانية موقف الانتقاد للمجتمع التي عكستها دراسة الرواية المغربية، إذ بين الباحث أن هذه الرؤية هي أكثر إيجابية، ذلك أن شأن الوعي المتصالح مع الواقع أن يسهم في إبطاء الحركة التاريخية، بينما الوعي الانتقادي يسهم في جعل الحركة التاريخية حثيثة، وما أظهرته روايات المصالحة من رؤى انتقادية ما هو في الحقيقة إلا تكريس لموقف المصالحة وتبرير للعيوب وقبول المواقع.

يؤكد لحمداني حميد على الفروق الأساسية التي توجد بين المواقف الانتقادية المصالحة والمواقف الانتقادية الأساسية، وأن هذه تتفاوت في مستويات الانتقاد، إلا أنها تلتقي عند هدف واحد وهو ضرورة تغيير القيم السائدة في المجتمع[2]. والبحث عن قيم إيجابية، كما جاء ذلك في رواية (الطيبون) لـ مبارك ربيع أو رواية (اليتيم) لـ عبد الله العروي ورواية (قبور في الماء) محمد زفزاف ورواية (زمن بين الولادة والحلم) لـ أحمد المديني.

كيف تمظهرت رؤية الواقع الاجتماعي في الروايات المغربية التي اتخذها لحمداني حميد متنا لمقاربته.؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى إعادة رسم المسار المنهجي الذي انتهجه الباحث للكشف عن رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية المغربية. فقد أعاد لحمداني طرح مبادئ غولدمان الأربعة[3]، وهي جوهرية في المنهج البنيوي التكويني، وتتلخص في كون الأدب تعبيرا عن الطموحات التي يستلهم منها الأديب الرؤية التي يصوغها، وأن الأعمال الإبداعية تتجلى في بنيات دالة مناظرة للبنيات التي تبلوره، وليس في مقدور الفرد أي يهيئ بنية فكرية في مستوى رؤية العالم. وأن الوعي الجماعي الذي يتجلى على مستوى الإبداع يتهيأ ضمن السلوك الشامل للأفراد المشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية))[4].

لتفسير رؤية الواقع الاجتماعي من هذا المنظور، وقع اختياري على مثال تطبيقي يمثل رؤية الواقع التي تعبر عن موقف المصالحة مع الواقع. يبدأ البحث عن الرؤية بمرحلة الفهم التي أراد الباحث من ورائها تحليل البنى الفنية الحاملة للرؤية (البنية العميقة)، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة التفسير وهي وضع البنية الدالة

---

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 525

(2) م. س:528

(3) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 3 / 4، فبراير 1991: 128

(4) م. س: 128

(الرؤية) في موضع يمكنها أن تماثل البنى المناظرة لها، والتي تسمح بـ ((تفسير طبيعة الرؤية الاجتماعية))[1] وجاءت المرحلة الثالثة في مقاربة لـ. حميد، وهي ((أنه لا بد من البحث عن الشريحة الاجتماعية التي تقابلها)). أي الرؤية، وعن دورها في حركة الصراع الاجتماعي العام. وهذا ما سنوضحه من خلال قراءتنا هذه المقاربة لرواية (دفنا الماضي) لـ عبد الكريم غلاب.

تندرج رواية (دفنا الماضي) ضمن الروايات التي تجسد موقف المصالحة مع الواقع، فهي من الروايات التي تقف موقفا سلبيا من الواقع الاجتماعي، لأن الكاتب - غالبا - ما يقبل بالواقع كما هو، يرضى بكل سلبياته وتناقضاته، دون أن يحاول إصلاحه، أي دون أن يحاول رؤيته من زاوية التغيير والإصلاح. فمفهوم المصالحة لا يجسد الحل الإيجابي بقدر ما يدل على الرضوخ والفشل والسلبية، وبالتالي فإن الشخصيات لها موقف سلبي، وهذا ما تقوم بتمثيله هذه الرواية.

للكشف عن البنية الدالة قام الباحث بتحليل البنية السطحية للرواية، فركز على العناصر الأساسية المشكلة لها من أحداث وأوصاف ولوحات تصويرية وشخصيات، وزمن. فمضمون هذه الرواية رصد حالة من حالات الصراع بين الجيل القديم والجيل الجديد، وكان الانتصار في الأخير ((على التقاليد البالية وعلى الاستعمار معا))[2]. وهذه البنية السطحية التي ((تحمل في داخلها بنية عميقة Structure profonde تظهر من خلالها الرؤية الخاصة للكاتب))[3]. من ذلك ندرك أن دراسة البنية السطحية هو مرحلة انتقالية لدراسة البنية العميقة للكشف عن رؤية الكاتب للعالم.

في هذا السياق أشار الباحث إلى الصعوبات المنهجية التي اعترضته لدراسة البنية السطحية للرواية الطويلة، فـ ((تعدد فصولها (...) وأبطالها يوقفنا على خليط يصعب أن نخرج منه بوضوح في الرؤية إذا لم نصطنع وسيلة عملية ومنهجية للكشف عن المحاور الرئيسية، وإظهار الأساسي منها))[4]. ومن هذه الملاحظة، يركز الباحث على تحليل الشخصيات البارزة في الرواية ((ولكنها تتدرج في الأهمية بقدر الحجم المكاني الذي تشغله في الرواية))[5]. ونستوحي من هذه الإشارة أن لحمداني حميد وجد في دراسة الشخصيات ما يساعده على تمثل الرؤية إذ حاول ترتيبها حسب أهميته في الرواية ودورها فيها على النحو الآتي: ((عبدالرحمان 27، الحاج محمد التهامي 6، عبد الغني 04، عبد العزيز 03

- عبد الرحمان

(1) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب: 129

(2) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 135

(3) م. س : 135

(4) م. س: 135-136

(5) م. س: 136

- الحاج محمد التهامي
- عبد الغني
- محمود
- عبد العزيز ((الأبطال مرتبة حسب أهميتها))[1].

يقوم منهج الباحث في مقاربته للبنية الدالة على إقامة موازنة بين شخصيات الرواية بغرض استخلاص المواقف المتشابهة للوصول إلى تحديد الزمر التي يتضمنها عالم الرواية. وقد مكنته هذه الخطوة الإجرائية إلى اعتبار ((عبد الغني.. مجرد امتداد للحاج محمد التهامي (وهو والده)، ولذلك يمكن جمعهما معا في جانب واحد))[2]. وكذلك محمود وهو أحد أبناء الحاج محمد التهامي، فهو امتداد لزمرة أبيه، ((ولذلك فهو متواطىء مع المستعمر بشكل مباشر. ومن هذا التحليل لأبطال الرواية يصل الباحث إلى تكوين زمرتين في التركيب الثاني للشخصيات. زمرة الاستعمار وأتباعه، والزمرة المناهضة للاستعمار المنتمية للوطنيين.

زمرة الاستعمار وأتباعه	زمرة المناهضين للاستعمار
1 - الاستعمار	1 - عبد الرحمن
2 - محمود	2 - عبد العزيز
3 - الحاج محمد التهامي	
4 - عبد الغني	

من هاتين الزمرتين تبرز ثنائية التعارض بين فئتين متصارعتين، فئة تريد تحقيق وجودها وأهدافها ومصالحها بمساندة الاستعمار وتدعيم سياسته، غير مبالية بمصلحة الوطن، وفئة ترى في مناهضة الاستعمار ومحاربته تأسيس لوجودها وكرامتها، ولم يكن ذلك ليتحقق لولا وعيها الممكن الذي نهض على أساس وعي قائم، قائم على الظلم والاضطهاد والعبودية والاستغلال، لذا كان الوعي الممكن كاستشراف للمستقبل المأمول، أي الإستقلال.

يموت الحاج محمد التهامي ثم يموت ابنه في حادث سير، إن هذا الموت له دلالة في الرواية، كما أبان عن ذلك الباحث، ((إن موت هاتين الشخصيتين... يرمز إلى الجيل الماضي، وعندما يموت يؤكد انتهاء الدور التاريخي لهذا الجيل، وموته بالإضافة إلى ذلك إرهاص بخروج الاستعمار واستقلال البلاد))[3]. إذن، فالموت في رواية (دفنا الماضي) له دلالة سياسية (خروج الاستعمار) ودلالة اجتماعية (انهيار الجيل القديم)،

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 139

(2) م.س: 138

(3) م. س: 150

((هذه الإشارات الموجودة في الرواية تؤكد الطابع الرمزي ذي البعد الاجتماعي... الذي يدل على انهيار الجيل القديم))[1].

أما بقاء شخصيات الزمرة الثانية، فإنه يرمز إلى الانتصار، وهذه الشخصيات إيجابية مثل شخصية (عبد الرحمن). ومدلول الموت عند هذه الزمرة له دلالة إيجابية يختلف عن المدلول السابق عند الزمرة الأولى ((وإذا كان عبد العزيز يلقى الموت عندما يحكم عليه بالإعدام، إلا أن الموت هنا يتخذ إهاب الحياة... متجه نحو الحياة))[2]. إن الزمرة الثانية هي رديف للوعي الإيجابي، فهي زمرة كما صورها الكاتب لها صلة بالأمة والشعب، إن هذا الوعي الذي تميزت به الزمرة الثانية، هو الذي سما بها في مكانة سامية، ومن مظاهرها: التفكير – التفلسف – النقاش، فضلا عن توسع مفهوم الوعي الذي أعطى مفهوما جديدا للشعب، حيث توسع المفهوم، وجعل المشاركة في النضال أوسع كثير لتشمل الجبال والبوادي، وتعتبر هذه المسألة تطورا كبيرا في رؤية الكاتب))[3].

إلى حد هذا التحليل، لم يبين الباحث عن رؤية عبد الكريم غلاب في روايته (دفنا الماضي) ولو أنه لم يتغاض عن مضمون البنى المضمونية تمهيدا لتحديد البنية العميقة التي تعد النتيجة الأساس في هذه القراءة. وقد أكد الباحث في هذه المقاربة، أن الرؤية مرتبطة بالوعي. فالوعي القائم الناتج عن تمثل الأبطال لواقعهم الاجتماعي، هو الذي أدى بهم إلى تكوين وعيهم الممكن الذي كشف عن طموحاتهم ورغباتهم التي تجلت على مستوى البنيات الدالة. إن هذا الوعي ليس فرديا بل جماعيا لكونه يمثل وعي الجماعة (الزمرة الثانية) الوطنيين المناهضة للاستعمار، المستقر في المدينة. معنى هذا أن الوعي مصدره المدينة، وهذا ما تؤكده الفكرة التالية: ((أن شعب المدن هو الذي يضم الزمرة الصغيرة، يبقى في مقدمة النضال بالنسبة لشعب البادية أو أهل الجبل))[4].

تشكل البنية العميقة لهذا النموذج من الرموز التي أشرنا إليها في هذا التحليل والتي استخلصها الباحث في:

س: الأمة

ك: شعب البادية

أ: شعب المدن

ب: الزمرة الصغيرة

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 141

(2) م. س: 143

(3) م. س: 150

(4) م.س: 151

ج: الراوي (عبد الرحمن)

د: الاستعمار

ق: الاستقلال

ع: عبد العزيز

غ: محمود، الحاج التهامي، عبد الغني (الطرف المنسلخ عن الأمة).

من هذا التحديد للبنية العميقة يخرج الباحث بالعلاقة التالية:

س [ك، أ، ب ج، ع] د، خ

ويرى الباحث أن الصراع في هذه الرواية (دفنا الماضي) مستمر، ((وتشير إليه العبارة التالية: (لا لم ندفن الماضي))[1].

وبما أن استمرارية الصراع ظلت حتى ما بعد الإستقلال، فقد أعاد الباحث صياغة العلاقة السابقة من جديد على الطريقة التالية:

س [ك، أ، ب ج، ع] د، خ = نق ج ع غ[2]

إن التشكيل الجديد لهذه العلاقة، يمثل الرؤية للعالم لعبد الكريم غلاب، فهي تلخص استمرارية الصراع بين الموالين للماضي، والتواقين إلى التجديد، ومن هنا كان التوجه العام للرؤية يجنح نحو الصراع الاجتماعي الداخلي، غير أن الباحث لحمداني حميد لم يجرأ على توصيف هذه الرؤية، ولم يبين كيف حمل التشكيل الفني للرواية عناصر رؤية عبد الكريم غلاب للعالم.

في السياق البحث عن هذه الرؤية، انتقد الباحث الوصف الإثنوغرافي التسجيلي الذي استخدمه كاتب الرواية، وقد اعتبره تعويضا للخواء الفني الذي تعانيه الرواية، فضلا عن التطويل لها، فقد تخطى الوصف ((تلك المهمة الأساسية وهي تحليل الواقع الاجتماعي))[3]. وفي معرض مقارنته بين واقعية ع. غلاب، وبين واقعية نجيب محفوظ وبلزاك، يستبعد لحمداني حميد أن ترقى واقعية غلاب إلى واقعية الكاتبين الآخرين، لأن واقعيتهما ((تتميز بروح الانتقاد للواقع، فإنه يصعب إثبات مثل هذه الخاصية عندما يتعلق الأمر برواية (دفنا الماضي) رغم ما يمكن أن نجد فيها من انتقاد للجيل الماضي وللسيطرة المباشرة

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 153

(2) م. س: 153

(3) م. س: 156

الاستعمارية))[1]. ويحاول الباحث أن يجد تبريرا لهذا الصنيع حينما اعتبر انطواء الرواية على الماضي ما هو إلا تفسيرا لإبراز دور الزمرة الصغيرة المناهضة للاستعمار في تحقيق الاستقلال. فهل أثر هذا الوصف على رؤية غلاب للواقع الاجتماعي.؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال، ينبغي أن نقف عند حقيقة الصراع وطبيعته في رواية (دفنا الماضي) الذي تجسده الثنائية السابقة، الأولى تمثل الجيل الماضي في شخصيات (الحاج محمد التهامي، وعبد الغني ومحمود)، والثانية تمثل الجيل الحاضر في (عبد الرحمان، وعبد العزيز). ومن هنا ندرك أن الصراع بين الزمرتين يمثل صراع جيلين، جيل يريد أن يبقى مشدودا إلى الماضي بكل ما فيه، وجيل يريد أن يتخلص من هذا الماضي، لأنه مصدر التخلف والاستغلال. ويستبعد الباحث لحمداني حميد أن يكون الصراع طبقيا لأن ((أساسه بالطبع ليس ماديا أو مصلحيا... وإنما أساسه الاختلاف في العقلية))[2].

لتمثل (بكسر اللام وتضعيف الثاء) أعمق لحقيقة رؤية عبد الكريم غلاب، قام الباحث لحمداني حميد بتحليل الواقع الاقتصادي والاجتماعي للشريحة ليتعرف على الموقع الذي تشغله كل زمرة ضمن البنية الاقتصادية، ((لأن الذي يحدد المواقف لدى الناس ليس هو العمر ولكن الوضع المادي والمؤثرات الفكرية))[3]. وبات واضحا من التحليل أن عوامل الصراع بين الزمرتين ليست مادية، بل صراعات داخلية خفية بين عقليتين متناقضتين، وقد أصرت الرواية - كما بين الباحث - على نفي الصراع الطبقي (المادي) فالمجتمع المغربي ((لم يعرف هذا التمييز حيث أن فقراءه وأغنياءه في تلاؤم كبير دون أن يشعر الفقير بأنه فقير، والغني بأنه غني))[4].

بالرغم من أن الصراع الطبقي لم يحتل مكانة في الرواية (دفنا الماضي)، إلا أن الفئة المستغلة (بفتح اللام) استطاعت أن تعبر عن وعيها القائم من خلال بعض الشخصيات التي كانت على علم ودراية بالطرق التي أجبرت الفلاح المغربي بالتخلي عن أرضه لفائدة الإقطاع نتيجة لتحالفات بينهم وبين الاستعمار، وهذا ما عبر عنه (قدور) أحد الخدام الذي أسلبت من أجداده أراضيه، وحاول ((استرداد أرضه من الحاج محمد التهامي))[5]. وقد وصل به الوعي إلى القول: ((... ولكني لن أستدين، وسأستردها أستردها حتى لا أبقى عبدا أباع في سوق النخاسة))[6].

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية:158
(2) م. س:159
(3) م. س: 160
(4) م. س:160
(5) م. س: 161
(6) عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، عن م. س: 161

إن هذا الوعي الذي عبر عنه (قدور) لم يدم طويلا، سرعان ما يزول، بل ينساه. إن اختفاء هذا الوعي بهذه الصورة، يؤكد على خفوت الصراع الاجتماعي، وكان (قدور) رضي بواقعه وقدره، فلا داعي، بالنسبة إليه، إلى الثورة والتوتر، فالرضا بالواقع تصالح معه، وكأني بالمبدع يقول: إن الوعي لا يبلغ مداه إذا صدر عن شخصية جاهلة، لذا بقي الوعي الواقع منحصرا في فهم الواقع والرضا به دون أن تصحبه رؤية استشرافية، ((ومن هذه الناحية فالرواية تعبر عن التناقض الرئيسي فقط لتلك الفترة، وهذا ما يؤكد انعدام البعد في الرواية إلى مستقبل المجتمع البعيد لم يكن يتحدد فقط بالتحرر، أم عدم التحرر من المستعمر، ولكنه كان مرهونا أيضا بطبيعة الصراعات الداخلية في المجتمع المغربي))[1].

كشف الباحث من خلال العلاقة التي استخلصها من تفكيك العناصر الحاملة لرؤية المبدع للعالم، أن النشاط الفكري أكثر قيمة وأهمية من النشاط النضالي، ((ولذلك فالنضال بالكلمة أكثر من النضال بالسلاح))[2]. وللتأكيد على هذه الرؤية، رأى الباحث أنها تماثل مع ما كتبه ع. غلاب: في كتابه (تاريخ الحركة الوطنية)[3]. إن تفسير هذه الرؤية يدل على أنه لا قيمة للممارسة إذا لم يصاحبها تفكير أو تصور، وأن الكفاح بدون نظر لن يحقق أهدافه.

وتماثل رؤية عبد الكريم غلاب، أيضا، مع ما روجه المفكرون والسياسيون في المغرب، من أمثال عبد الرزاق الداوي وعلال الفاسي، وغيرهما ممن أكدوا على أن ((التمايز بين الطبقات أو الشرائح الاجتماعية لا يقوم على المبدأ المادي، وإنما يقوم على المبدأ الفكري))[4]. وحاول الباحث لحمداني حميد، كما بين في المقدمة المنهجية، البحث عن الشريحة التي يقابل أيديولوجية المبدع وعن دورها في حركة الصراع، إنها الطبقة البرجوازية التي أرادت أن تحافظ على موقعها التاريخي وعلى مكانتها كقائدة للنضال، بعد أن فقدت دورها النضالي، ولذلك ((لم يعد أمامها سوى أن تبحث لنفسها عن سند رتبي للحفاظ على البقاء في النضال الماضي))[5].

إن هذه القراءة، على الرغم من أهميتها ووعي صاحبها بالمنهج البنيوي التكويني، بوصفها مقاربة تتصف بالشمولية، انطلاقا من مستوى الفهم وصولا إلى مستوى التفسير، إلا أن الباحث، على المستوى الإجراء والممارسة، لم يستطيع أن ينجز الكثير عما هو مفترض أن ينجزه، فقد نظر إلى البنية الدالة نظرة لا تخلو من التقزيم، سواء على مستوى النصوص أو العناصر المشكلة للبنية الدالة، فقد حرص في كل باب

(1) عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، عن م. س: 163
(2) م. س: 164
(3) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 164
(4) م.س: 165
(5) م. س: 165

على تناول النصوص الروائية بوصفها نصوصا مستقلة عن بعضها البعض، بالرغم من اشتراكها في نظرة واحدة. فرؤية التصالح مع الواقع كانت حاضرة في روايات الباب الأول، إلا أن عملية الفهم لم تتناول الطابع الشمولي للنصوص، حيث تغدو وكأنها متن واحد، مما يسر قراءتها واستثمارها، دون السقوط في التكرار والتناقض، ولهذا السبب كان اهتمامنا في هذه القراءة منصبا على نموذج واحد باعتباره نصا روائيا له واقعه الاجتماعي الخاص به.

إن تحليل البنية الدالة وتفكيك عناصرها اتخذ نمطا موحدا في كل الروايات التي اقترحها الباحث للدراسة، فمقاربته للبنية السطحية لرواية (دفنا الماضي) لا تخرج على تحليل أهم شخصياتها، وتشكيلها في ثنائية، ثم البحث عن العلاقة التنافرية بين شخصيات الرواية، عن طريق التفكيك والتركيب للوصول إلى البنية العميقة (الرؤية). ومما هو مؤكد أن مرحلة الفهم لم تحظ بقراءة وافية للعناصر الثلاثة الأساسية [الشخصيات – الزمن – المكان] في العمل الروائي الذي كان موضع قراءة وتحليل بوصفها عناصر متداخلة ومتفاعلة فيما بينها، فلا يمكن فصل عنصر الشخصية، عن عنصري المكان والزمن، فمن المفترض أن تكون الدراسة لهذه العناصر متوازية و متكافئة، باعتبار أن الرؤية تكون حاضرة في هذه العناصر الثابتة المكونة للبناء السردي.وكانت النتيجة أن ظهور الرؤية كان باهتا في هذه المكونات، ومن هنا عرفت الدراسة اختلالا منهجيا، لأنها لم تراع التوازن بين مرحلتين أساسيتين في المنهج التكويني حيث تفضي الواحدة منهما إلى الأخرى، (الفهم / التفسير).

ومن هذا المنطلق جاءت مرحلة التفسير أقرب إلى القراءة الأيديولوجية، منها إلى القراءة التكوينية، حيث غابت خطوة إجرائية تعد هامة في المنهج، وهي التماثل أو التناظر البنائي الذي يحقق بعد التكوين، كما أن القارىء ليس بإمكانه أن يميز بمنتهى الدقة بين مرحلتي الفهم والتفسير. ومن هنا كان لحمداني حميد في هذه الدراسة، ناقدا اجتماعيا أكثر منه بنيويا تكوينيا، لأنه لم يجمع بين الفهم والتفسير، أي بين مكونات البنية السطحية، باعتبارها الحاملة لرؤية خفية لرؤية متوارية خلف البنية، وبنى الدراسة الاجتماعية باعتبارها الأداة المفسرة للمنشأ التكويني للبنية السطحية. وقد لاحظ الباحث محمد خرماش هذه الخلخلة بين الفهم والتفسير عند ل. حميد، واعتبرها عودة مارقة إلى المنهج الجدلي، وفي هذا الصدد يقول: ((وهنا نلمس فهم البعد التكويني عنده، وعودته بالمنظور الاجتماعي للأدب إلى جدلية البنية الفوقية والبنية التحتية، وإلى مفهوم الانعكاس كذلك)) (1).

وهناك مسألة أخرى كانت شبه منعدمة أو غائبة في هذه المقاربة، وهي المسألة المتصلة بمبدأ التماثل بوصفه الأداة الإجرائية الأساسية التي تحقق البعد التكويني. فالبنية المتماثلة للإبداع لم تحظ بالقراءة الواسعة،

(1) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 3 / 4، فبراير 1991: 129

ولذا بقيت طبيعة الرؤية غير واضحة، فالتناظر يلعب دورا أساسيا في تفسير الرؤية والكشف عن طبيعتها، وإعطاء استقلالية للعمل الإبداعي، وقد أدرك الباحث نفسه هذه الخلخلة المنهجية بين الفهم والتفسير، فكان أن ظهر في ثوب الناقد الجدلي أكثر من ظهوره في صورة الناقد التكويني، الأمر الذي أدى به إلى القول: ((ولا شك أن تقديم صورة للواقع الاجتماعي وفقا لهذا التصور الجدلي بالذات، لا تجعل دراستنا بمنجاة من تأويل أيديولوجي معين، خصوصا وأن منطلقها يترتب بحثه وإصدار بعض الأحكام عن إيجابية أو سلبية الرواية، غير أننا نعتقد بشكل راسخ أنه ليس في إمكان دراسة نقدية ما -... - أن تكون خالية من موقف أيديولوجي)) (1). وهذا ما أدى بالباحث إلى التركيز على مسألة الوعي والأيديولوجيا والصراع.

ثالثا: الرؤية الاجتماعية للحرب

إذا كانت الجزئية السابقة قد ألقت الضوء على رؤية الرواية المغربية للواقع الاجتماعي من خلال الموقفين المتناقضين وهما رؤية المصالحة مع الواقع ورؤية الانتقاد للواقع. فإن هذه الجزئية ستهتم هي الأخرى بتناول رؤية أخرى لها صلة بواقع اجتماعي مؤلم، جسدته الرواية اللبنانية التي صورت الحرب الطائفية (1975 – 1990)، والتي أفرزت من خلال رؤيتين متعارضتين، الرؤية الاجتماعية إلى الحرب الطائفية، والرؤية الذاتية التي جسدت الانقسام الطائفي وتأثيره على المجتمع اللبناني. وقد استوحيت عنوان هذه الجزئية الرؤية السوسيولوجية للحرب من الدراسة نفسها(2). وقد أسفر هذا التعارض بين رؤى الروائيين إلى الحرب، الذي يرجع في أصله إلى اختلافات في البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للمجتمع اللبناني، وهي اختلافات مرتبطة بتفاوت أساليب بناء الروايات نفسها.

وانسجاما مع الخطة المنهجية التي سرنا عليها لمتابعة الرؤية للعالم التي أفرزتها القراءات النقدية العربية، سنقوم بعزل الرؤية المستهدفة، أولا، لنكتشف فيما بعد عن تمظهراتها الجزئية. وتعد هذه الخطوة الإجرائية مرحلة أساسية في التحليل، لأن عملية الرؤية الاجتماعية للحرب ستمكننا،لا محالة، من فهم وتفسير المكون البانى لرؤية الرواية اللبنانية للحرب الطائفية.

يؤمن الباحث رفيق رضا صيداوي بان رؤية المبدع للحياة والإنسان عامل أساسي في اختيار موضوع العمل الأدبي وتشكيل أدوات تعبيره. ولتحديد العلاقة بين رؤية الروائي اللبناني للحرب وبين مضمون عمله الأدبي وشكله، أو لنقل لتحديد العلاقة بين الفعل (المكون البانى) ورد الفعل المتمثل في البنية السطحية الحاملة للبنية العميقة الدالة. قام رفيق رضا صيداوي بالتنقيب عن المرجعية الاجتماعية

(1) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية. 16

(2) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975- 1995: 64

والاقتصادية والثقافية، بوصفها المرجعية التي تشكل المكون الباني لروايات الحرب اللبنانية الطائفية من جهة، والتي مكنت الروائيين من صياغة عناصر رؤاهم للعالم.

تختزل المرجعية الاجتماعية – الثقافية لروايات ما قبل الحرب الطائفية، في ثلاثة عناصر تختزل المرجعية الإجتماعية – الثقافية لروايات ما قبل الحرب الطائفية، في ثلاثة عناصر رئيسية هي: البنية الإقتصادية – الإجتماعية، وأزمة المثقفين اللبنانيين في تحديد هويتهم، وتداخل الموروث الاجتماعي الثقافي مع النصوص التي تناولت اختلالات البنية الاقتصادية – الاجتماعية و التي تناولت العادات و التقاليد بصفتها من عناصر هذا الموروث المخلة لهذه البنية(1).

جسدت النصوص الروائية التي وصفت الحرب الطائفية اللبنانية بروز مسألتين تتصلان برؤية الرواية إلى الحرب. أولى مسألة تتعلق بوجود اختلافات في رؤية الروايات إلى الحرب الطائفية، تمظهرت في تفاوت أساليب بناء النظام السردي لهذه الروايات. أما المسألة الثانية فهي تتصل بوجود رؤى متعددة، تحيل على ((انشطار تاريخي ثقافي مُبنينٌ في نظرة الروائيين اللبنانيين إلى العالم)) (2). ويمكن حصر الرؤية إلى الحرب في اتجاهين في بناء الرواية، اتجاه ذورؤية اجتماعية للحرب اللبنانية، وتجاه ذورؤية ذاتية يرى الوجود عبثا.

برز الاتجاه ذي الرؤية الاجتماعية بانفتاحه على التاريخ وبطبيعة الفضاءات الزمانية والمكانية الواسعة، وبطبيعة الشخصيات الموزعة على أربعة نماذج البطل الإيجابي، الإشكالي، الإيجابي الإشكالي، الإشكالي السلبي(3). وتتميز رؤية هذا الاتجاه بصلابة الذاكرة الجماعية للبطل، حيث يشكل التاريخ عمودها الفقري(4)، وقد كشفت الرؤية الاجتماعية أن تفسير الحرب لا ينطلق من الزمن الحاضر، بل لابد من الرجوع إلى التاريخ الذي يحتوي على جذور المشكلة الاجتماعية وتفسيرها. فالحرب واقعة اجتماعية تستدعي واقعة تاريخية، واقعة تتقاطع فيها مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية الموضوعية والذاتية(5) فتمثل الرؤية الاجتماعية إلى الحرب يقتضي الرجوع إلى التاريخ اللبناني، إلى البنية الاجتماعية القائمة على العصبيات القبلية والطائفية التي جرى استنهاضها في الحرب الأهلية(6).

ومن العوامل المساعدة على فهم المكون الباني للرؤية الاجتماعية إلى الحرب، الإطلالة، أيضا، على البنية الاجتماعية التي تنهض هي الأخرى على التفاوت الاجتماعي الذي يتقاطع مع البنية الاجتماعية

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 64
(2) م. س:341
(3) م. س: 341
(4) م. س: 341
(5) م. س: 342
(6) م. س: 342

القائمة، كما أشرنا، ومع البنية الطائفية للمجتمع اللبناني التي حملت جذور العنف والحقد على الآخر. وإن فهم الرؤية الاجتماعية إلى الحرب يقتضي تمثل علاقات المثقفين بالسلطات والمؤسسات الثقافية والسياسية والإعلامية.

أما الاتجاه الثاني فيمثل الرؤية الذاتية التي جسدت الانقسام الطائفي وتأثيره على المجتمع اللبناني، ونتيجة لذلك فقد الإنسان في ظل الحرب الرغبة في الحلم والتجديد، بل أضحى كل شيء في هذا العالم عبثا، وهكذا ظهرت الرؤية الذاتية الاجتماعية التي تمظهرت عند المثقفين.

ولاشك أن رؤية الرواية إلى الحرب استتبعتها طرق جديدة في أساليب السرد الروائي، والتي كشفت عن جذور الأزمة اللبنانية انطلاقا من الواقع التاريخي والاجتماعي. فتفسير الحرب يستتبعه تفسير التاريخ، لأن الحرب بوصفها لحظة تاريخية مرتبطة بسلسلة من الملاحظات في هذا الزمن الممتد في الماضي البعيد، في حين نجد الرؤية الذاتية يغلب عليها الجانب النفسي – الذاتي الذي ظهر عند فئة المثقفين التي عزلت نفسها عن هذا الوجود التي لم تر فيه إلا العبث.

وقد بين الباحث أن التعارض بين الرؤيتين الاجتماعية والذاتية، يشكل تقليدا في الكتابة الروائية اللبنانية، وإن كانت الرؤية الذاتية لا تخلو من دلالات اجتماعية، ولاحظ رفيق رضا صيداوي أن رؤية الروائي اللبناني،عادة، لا تخضع لرؤية الجيل أو للمراحل التاريخية التي قطعتها الحرب، وإنما لرؤية الروائي نفسه للعالم. تلك الرؤية المعبرة عن أسلوب حياة(1). ففارق السن لا يحول أمام تقارب الرواية(2).

جدول رقم 1 (3)

الروائيون	تاريخ الولادة
يوسف حبشي الأشقر	1930
إملي نصر الله	1931
ليلى عسيران	1934
إلياس الديري	1937
غادة السمان	1942
حنان الشيخ	1945
هدى بركات	1952

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975– 1995:344
(2) م. س، 344
(3) م. س:345

كشفت المقاربة التي تبناها "رفيق رضا صيداوي" أن الرواية اللبنانية، لم تعكس رؤية الروائيين الكلية إلى الحرب، بقدر ما عبرت عن رؤية وصفية أو اجتماعية، فلم تحمل النصوص خصائص المراحل التي كتبت فيها إلا باستثناءات قليلة(1). إن هذا الانشطار في رؤى الروائيين يختزله الباحث في مفهومين، ينم الأول عن محاولة الفهم للحرب من قبل فئة من الكتاب الروائيين، أما الثاني فإنه يدل عن إعراض فئة أخرى عن فهم الحرب الطائفية، ومن هذين المدلولين اللذين يعكسان موقفين ثقافيين متعارضين تتجسد الرؤية إلى الحرب المنشطرة إلى رؤية اجتماعية وأخرى ذاتية، هذا ((المنحى الذاتي الذي امتدت جذوره إلى مرحلة ما قبل الحرب، لم يمنع روايات تلك المرحلة، علاوة على الرغم من نخبوية بعضها أحيانا، من الإفصاح عن قيمة معرفية تتعلق بالمجتمع اللبناني والعالم))(2).

أما الرؤية الذاتية التي عبرت عن الإعراض ورفض فهم أسباب الحرب، فإنها تشير إلى الفئة المحبطة اليائسة، التي اقتنعت بعبثية الوجود العالم. و((رأت في فشل التجارب القومية والليبرالية والماركسية وسقوطها على مذبح الطائفية في لبنان دليلا على ضبابية هذه الاتجاهات وتأكيدا على أوهام المثقفين المنصبة على حلم التغيير))(3).

تأكدت الرؤية السوسيولوجية للحرب في الرواية اللبنانية عند عودة هذه الأخيرة إلى البنية الاجتماعية اللبنانية للكشف عن العصبيات القبلية والنعرات الطائفية التي كانت وراء الحرب الأهلية، إلا ((أن هذه العودات لم تسوغ القول باجتماعية النظرة إلى الحرب، إلا بعد ملاحظة تقاطع هذه النظرة مع البناءات الرصينة للأزمنة والأمكنة والشخصيات الروائية التي ساندت بعضها بعضا في توليد نظرة اجتماعية إلى الحرب))(4).

كيف تمظهرت الرؤية السوسيولوجية للحرب في الروايات التي اتخذها "رفيق رضا صيداوي" متنا لمقاربته.؟ وما هي العلاقة التي رصدها الباحث بين أساليب بناء الروايات والنظرة الروائية إلى الحرب.؟ ماهي الدلالة الاجتماعية التي توصل إليها الباحث من خلال هذه النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية الطائفية.؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة، تقودنا إلى تفحص القراءة النقدية التي أنجزها "ر. صيداوي" للرواية اللبنانية التي واكبت واقع الحرب الطائفية اللبنانية، والتي تميزت بهذه النظرة السوسيولوجيا للحرب اللبنانية،

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975- 1995: 346

(2) م. س: 346

(3) م. س: 347

(4) م. س: 342

حيث سأقف عند نموذج روائي يمثل هذه الرؤية السوسيولوجيا للحرب وهو (كوابيس بيروت للكاتبة الروائية "غادة السمان")(1).

يتحدد هدفي في تتبع المسار المنهجي الذي قاد الباحث إلى اخراج الرؤية السوسيولوجيا، في جزئياتها، من خلال أساليب بناء الأزمنة والأمكنة والشخصيات. فما هي مظاهر هذه الرؤية.؟

دل عنصر الزمن في رواية كوابيس بيروت على رؤية سوسيولوجيا للحرب، رؤية صورت واقع الحرب الطائفية في لبنان من جهة، وأدانتها من جهة أخرى، و((لم تقدم لنا الكاتبة عنوانا محايدا "يوميات بيروت" بل عنوانا مأزوما "كوابيس بيروت" لأن الإنسان في الحرب لا يعيش حياة عادية يستطيع فيها أن يكتب يومياته، بل يعيش كوابيس الرعب، التي لم تكن كوابيس فردية فقط، بل امتزجت بكوابيس الوطن لحظة إثر لحظة))(2). ورغم هذه الرؤية الكابوسية، فإن "غادة السمان" حاولت استشراف قيم جديدة تنادي بها الكاتبة، وهي رؤية متفائلة. فكيف تجسدت هذه الرؤية على مستوى بنية الزمن.؟

كشف الباحث "رفيق رضا صيداوي" في مقاربته عن التقنيات التي استعملتها الروائية "غادة السمان" لجعل عنصر "الزمن" حاملا للرؤية السوسيولوجيا، من ذلك توظيف "الإيقاع" الذي تمثل في تكرار كثير من الجمل، وكان أحد المظاهر الأسلوبية التي رصدت واقع "بيروت" من خلال الحرب.. واقع يوحي باشتداد الحصار، وأشار الباحث إلى العديد من الكوابيس في الصفحات التالية: (92، 134، 136، 302، 309، 315، 390..).

ومن التقنيات التي وظفتها الكاتبة الروائية، والتي أبان عنها الباحث "رفيق رضا صيداوي" "تنوع حركة السرد"، فتساوى بذلك زمن القص مع زمن الوقائع، هذا التساوي يوحي بالتطابق، كما وظفت الكاتبة أيضا تقنية "الإلصاق" و"الكولاج" ((لا لإضفاء شحنة كابوسية على زمن الرواية وحسب، وإنما للقول إن هذا "الزمن" الكابوسي الذي هو زمن حرب، لم يكن أكثر غرائبية أو لا معقولية من زمن السلم))(3). فلا فرق بين زمن الحرب، وزمن ما قبل الحرب، فكلاهما زمن واحد، ومن هنا كان التداخل بين الزمنين (الماضي والحاضر)، كتداخل المعقول واللامعقول. و((بدا اللامعقول في زمن السلم من خلال حدة التفاوت الطبقي، وحدة الجوع والسكوت عنه، كما بدا زمن الحرب حين راح البؤساء يعض كل منهم صاحبه، بدلا من أن يهجموا جميعا عليه))(4).

(1) صدرت الرواية لأول مرة، سنة 1976، واعتمد الباحث على الطبعة السابعة، التي صدرت في 1994، عن منشورات غادة السمان.

(2) ماجدة حمود، غادة السمان وجماليات العنوان، مجلة علامات، م 14 ج 54، شوال 1425هـ/ ديسمبر 2004: 317

(3) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995، 104-105

(4) م.س: 104-105

لقد عمدت كاتبة الرواية إلى تكسير الزمن في هذه الرواية، مما يبين انفتاحها على الذاكرة التاريخية، وانتهت الرواية بانفتاحها على زمن جديد يومىء بانتهاء زمن الكوابيس والتطلع إلى زمن يتطلع إلى قيم جديدة، مما ينتج عن ذلك غياب حدود فاصلة بين الواقع والخيال، وهذا ما عبر عنه السرد الخطي في الرواية، حيث جاءت المشاهد ((متناظرة مع زمن الحرب أو مكملة له بصفته الزمن الحقيقي القادر على بعث التأمل وإطلاقه)) (1).

إن بناء الزمن في رواية كوابيس بيروت، لم يكن حياديا عن رؤية الكاتبة غادة السمان إلى العالم، بل إنه كان أحد العناصر الأساسية الكاشفة عن هذه الرؤية التي كانت قابعة وراءه. وتنوعت مضامين الرواية، التي استتبعها تنوع في حركة السرد، مما أدى بالكاتبة إلى تنويع تقنيات إنتاج الزمن، التي تجسدت في الإيقاع الذي تولد عن التكرار والكولاج Collage ، والتداخل بين الماضي والحاضر، لأن الزمن زمن الكوابيس والاضطراب، والإزعاج، والقلق، والضجر من هذه الحرب المدمرة للنفوس بسبب ما انجر عنها من خراب. ((ولكن بيروت لم تكن قبل الحرب جميلة بقدر ما كان الناس يتوهمون. كان قناعها جميلا، وقد أحرقت الحرب قناعها فبدت أمراضها الآن للعيان)) (2).

وإذا كان عنصر الزمن قد لعب دورا أساسيا لمسك رؤية المبدعة غادة السمان، فهل نجحت في القبض على الرؤية ذاتها في توظيفها لعنصر المكان؟

عرفت الرواية الجديدة تطورا مميزا نجم عنه تطور وتغير (بتضعيف الياء) في العناصر الأساسية للبناء الروائي، ومنه المكان الذي لم يعد مجرد ديكور شكلي لا قيمة له في مضمون الرواية وصياغة رؤية العالم لمبدعها، بل نجده قد ((اكتسب.. مختلف الصفات الدلالية المشيرة إلى الوضع الاجتماعي والمهني والطبقي والانساني للشخصية الروائية ولمحيطها العام وطفح المكان في الرواية الواقعية كذلك، بالأشياء وبأوصافها ورموزها، بغية الإيهام بواقعية عالم الرواية تناغما مع مفهوم الواقعية المحدد بكونه التمثيل الأمين للواقع)) (3).

وهكذا أضحى للمكان مفهوم جديد استوحي من الدراسات النظرية التي أخرجت المكان عن مفهومه التقليدي، إلى مفهوم جديد ((يؤكد وظيفته الخلاقة، كان فيما مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء، أما الآن فيبدو أنه يحطم الأشياء)) (4).

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 105

(2) غادة السمان، كوابيس بيروت: 281، عن، م. س: 104

(3) م. س: 171

(4) روب جريه الان، نحو رواية جديدة، تر، مصطفى إبراهيم ولويس عوض، 29

وأكد رفيق رضا صيداوي على النظرة الجذرية الجديدة التي عرفتها الرواية، والتي بنيت على تغير الزمن والمكان وخروجهما عن النظام السردي التقليدي. وصار المكان – ومثله الزمن – أحد العناصر الهامة والضرورية ((للإمساك برؤية الكاتب، نظر العلاقة الجديدة بين المكان والرؤية)) (1). ويبين الباحث حسن بحراوي أن ((الرؤية هي التي تقودنا نحو المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه)) (2). فمن هنا نلج الموضوع بالسؤال التالي: كيف استطاع الباحث رفيق صيداوي أن يقيم العلاقة بين رؤية غادة السمان وعنصر المكان في (كوابيس بيروت)؟

لمقاربة الرؤية السوسيولوجية للحرب من خلال المكان وصفه أحد العناصر الثابتة في الرواية (كوابيس بيروت)، قام الباحث بالخطوات التالية: تحديد الخصائص العامة للنموذج المدروس، ثم تحليل بنية المكان، واستخلاص الدلالات السوسولوجية، وأخيرا مقارنتها.

إذا كانت رواية كوابيس بيروت تستند إلى بناء زمني دال على انفتاح النصوص على الذاكرة التاريخية، وعلى تكسير الزمن الروائي، واستعاضة ذلك برحابة النص، فإن الرواية نفسها تندرج أيضا ضمن ((فضاء روائي رحب غير مرتبط بالضرورة بمدى المكان أو الأمكنة الرئيسية وحجمها))(3)، فضلا عن استعانتها بتقنيات أخرى تقنيات وأساليب مختلفة من شأنها توسيع الفضاء الروائي.. ومقابلة المكان الروائي الأساسي بأمكنة مستحضرة عبر الذاكرة أو التخييل للتعويض عن الضيق المكاني)) (4). وترى الباحثة ماجدة حمود أن ورود (كوابيس) بصيغة الجمع وإضافة المكان إليها وسع دلالة العنوان، وأوحى بوجود ما يستدعي الكوابيس في مدينة بيروت(5).

إن استفادة المبدعين من الدراسات والأبحاث النقدية الغربية والعربية عن الرواية الحديثة، تبدو أكيدة، وتظهر نتائج هذه الدراسات على مستوى الإبداعات نفسها، إذ أضحت مجالا خصبا لتجريب استعمال المفاهيم والأدوات الإجرائية. فاللعب على ثنائية الداخل والخارج، من أهم ما اكتسبته الرواية الحديثة، حيث أعطت للمكان ((مدلولا مخالفا لمعناه الاصطلاحي، يغدو البيت، مثلا، رديفا للوطن وذاكرته، خاصة عند تناظره مع خارج مهدد، كالحرب أو الهجرة والاغتراب)) (6).

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 174

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: 101

(3) رفيف رضا صيداوي: النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 176

(4) م. س: 176

(5) ماجدة حمود، غادة السمان و جماليات العنوان، مجلة علامات، م 14 ج 54، شوال 1425هـ/ ديسمبر 2004: 318

(6) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 176

إن المكان في رواية كوابيس بيروت ليس مكانا حياديا، كما أشرنا، إنه يجسد النظرة الروائية إلى الحرب، إنه واقع الحرب ومأساته، فموقعه يؤكد على ذلك، إنه ((يقع في منتصف الطريق تماما بين المتقاتلين...تما في الوسط... [...] على تلة مكشوفة من كل الجهات ومحاطة بحدائق بربة الأعشاب)) [1]. ولم ينفرد المكان وحده بهذه الصفة السوداء، فقد ((تجانست الأمكنة كافة في الرواية و تلونت بلون هذا المكان)) [2]. ومن هذه الزاوية بين الباحث رفيق رضا صيداوي أن الرواية حققت قيمتها وهدفها لأنها خلقت فضاءات تناظرت مع الواقع السوسيولوجي المر، واقع الحرب الذي كان حاضرا بقوة في الأمكنة كلها، فالواقع أضحى مرفوضا من النفس برفضها للمكان الذي جسد خلجاتها وتجلياتها، ((ضمن هذه الأطر المكانية الضيقة، إذا، حققت الرواية فنيتها، وذلك بخلقها فضاء روائيا دالا على حدة التأثيرات السلبية للمكان على الأشخاص لكونه فضاء حرب)) [3].

إن غرض غادة السمان في روايتها هذه، لا يتمثل في وصف أحداث الحرب الطائفية اللبنانية (1975-1990)، إنما إجراء تقييم لها لمعرفة أسبابها ودوافعها من خلال تعدد الأمكنة وتقابلها وتناقضها، وهذا ما ساهم ((في إثراء الرؤية السوسيولوجية للرواية، لأن خطاب كوابيس بيروت تجاوز مسألة الإخبار عن الحرب أو توصيفها، ليصب في محاولة تقييم هذه الحرب)) [4].

ولاحظ الباحث أن النظرة السوسيولوجية لواقع لبنان في ظل الحرب الطائفية، لم تتماثل مع الفضاء الروائي الذي أطر هذه الرؤية، بل إن هذه الرؤية السوسيولوجية إلى الحرب، ما كانت لتتجسد لو لم تستحضر الكاتبة الأماكن الطبيعية المتصلة بالفضاء اللبناني بشكل عام، ((كالجبال والدروب القروية والوديان والسهول والمراعي... فضلا عن القمح والصيف والبيادر... عبر تواصل ذاكرة الرواية مع ماضي جميل من جهة، وعن الأمل من جهة ثانية، بتجاوز الواقع المرير على الرغم من مأساوية المناخ الروائي)) [5].

تظافر عنصر الزمن مع عنصر المكان، لإثراء الرؤية السوسيولوجية في رواية كوابيس بيروت! فثنائية انفتاح الزمن وانغلاقه، قابلته ثنائية أخرى على مستوى المكان، حيث تقابل المكان الروائي في أمكنة أخرى مستحضرة عبر الذاكرة، واللعب على ثنائية الداخل والخارج، فـ ((المكان غير مكتف بحاضره، وإنما هو منفتح على الماضي والمستقبل. وقد انطبق هذا الأمر على المكان الرئيسي في الرواية، مع كل ما أوحى به من ضيق وانغلاق)) [1]. كما ((دلت طريقة تقابل الأمكنة في كوابيس بيروت على السمة الطبقية للحرب من جهة، وعلى موقع الكاتبة / الراوية المنحاز إلى هذه الرؤية من جهة ثانية)) [2].

(1) غادة السمان، كوابيس بيروت: 29، عن، م. س: 178

(2) م. س: 178

(3) م. س: 178

(4) م. س: 178

(5) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 180

وهناك مسألة أخرى لا ينبغي إغفالها، ونحن بصدد دراسة علاقة المكان برؤية العالم للكاتبة، في روايتها كوابيس بيروت، وهي مسألة تتعلق بتقابل الأمكنة في الرواية، تقابل لم يكن يكتسي صبغة فنية جمالية، بقدر ما يكتسي أهمية في تجسيد الرؤية السوسيولوجية للحرب عند فئة من المثقفين اللبنانيين. ولذا جاء تقابل الأمكنة في الرواية - كما بين البحث - ليرمز إلى تقابل طبقي وطائفي، غير أن هذا لم يؤثر في التوجه العام لرؤية الكاتبة السوسيولوجية، التي جاءت متفائلة على الرغم من الواقع المر، وهذا ما كشفه رفيق رضا صيداوي في قوله: ((ولئن دلت طريقة تقابل الأمكنة في كوابيس بيروت على السمة الطبقية للحرب من جهة، وعلى وموقع الكاتبة / الراوية المنحاز إلى هذه الرؤية من جهة ثانية، فإن انتهاء رحلة الراوية باستلامها للبحر والهواء والشمس عكس رؤية تفاؤلية على الرغم من المرارة التي يولدها المكان الأصلي)) [3].

وإذا كان عنصر الزمن وعنصر المكان قد تظافرا في هذه الرواية (كوابيس بيروت) لإثراء الرؤية السوسيولوجية للحرب، فهل ساهم عنصر الشخصية في التأكيد على هذه الرؤية.؟ وهل يمكن الاستغناء عن تحليل الشخصية لتمثل العمل الإبداعي و الرؤية التي يترقبها.؟

أكدت الدراسات النقدية التي اختصت في نظرية الرواية، على عدم عزل الشخصية عن البنية السردية، بمعنى أن الشخصية هي أحد المكونات الرئيسية للسرد، وبالتالي، فإن أية دراسة لكل مكون من مكونات الرواية تبقى مبتورة وناقصة في غياب المكونات الأخرى للعمل الروائي. فالشخصية كما يقول عبد الملك مرتاض ((مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية، [...] لا ينبغي لها أن تتبوأ تلك المنزلة الرفيعة التي كانت تتبوأها [...] في الرواية التقليدية البناء)) [4]. ويؤكد رفيق رضا صيداوي على موت الشخصية النمطية، وظهور مفهوم جديد للبطولة في الرواية اللبنانية، حيث ((لوحظ أن معظم الروائيين تخلوا عن مفهوم الشخصية النمطية... ولعلهم راعوا في تطور الكتابة الروائية في العالمين الغربي والعربي، وهو تطور راح يشهد موت الشخصية وتغير مفهوم البطولة)) [5].

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 181

(2) م. س: 181

(3) م. س: 181

(4) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: 105

(5) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 244-245

وفي دراسة 'شخصية المتخيل' تبنى رفيق رضا صيداوي ما جاء به فيليب هامون Philippe Hamon في كتابه 'Le personnel du roman'، من وسائل إجرائية نلخصها مع الباحث كما يلي:

- إن موقع الشخصية ودورها في السرد، هو الذي يجعلها إما شخصية رئيسية، وإما شخصية ثانوية.
- أما طبيعة هذه الشخصية التي تكون إما ساكنة statique وإما دينامية أو نامية تخضع لتحولات... وإما مسطحة.. دون أن يمنعها ذلك من لعب دور حاسم في النص)) (1).
- أما الوظائف التي يمكن أن تلعبها الشخصية في الرواية، فيحتمل أن تكون وظائف مختلفة، وبخصوص التمييز بين البطل والشخصيات الثانوية، يرى الباحث أن احتمال التمييز يكون ((قائما على نوع من التعاطف مع هذه الشخصية أو تلك، أو يكون لهذا النموذج من الشخصية امتيازا ما من قبل الكاتب، ما يجعل تمييز القارىء في هذه الأحوال عائدا إلى تقييم اجتماعي ثقافي وليس إلى خصوصية النص)) (2).

وبخصوص الشخصية الروائية في الروايات اللبنانية التي صوت الحرب الطائفية اللبنانية، لاحظ الباحث تعددها، عاكسة في ذلك ((رفضا عجزا ومعزولا للحرب وسلطها)) (3). وقد حجبت هذه الشخصيات الروائية مواقف أيديولوجية متباينة، تعكس مواقف المثقفين أنفسهم إزاء هذه الحرب. وجسدت الرؤية اللبنانية نماذج بنائية للأبطال، منهم، ((البطل الإيجابي – الإشكالي – الإيجابي))، الذي ظهر في رواية 'كوابيس بيروت'. فهل جسدت هذه الشخصية الرؤية السوسيولوجية لواقع الحرب اللبنانية، كما هو الشأن في بنية الزمن والمكان.؟

إن عنوان هذه الجزئية (البطل الإيجابي – الإشكالي – الإيجابي)، يكشف لأول وهلة أن الشخصية خضعت لتغيرات وتأثيرات قوية حولتها من بطل إيجابي، إلى إشكالي، ثم العودة من جديد إلى الحالة الإيجابية. ويبين الباحث أن بطلة الرواية وهي الكاتبة / الراوية، بطلة إيجابية، لأنها تدافع عن مبادىء وقيم تؤمن بها، ومن صفاتها أيضا أنها امرأة مسالمة، لا تحب الحرب، بل تعشق وطنها، دون أن تخفي انتماءها الأيديولوجي، في يسارية قومية، ((فهي ليست على الحياد وتؤيد اليسار الممثل للقيم التي تحملها وللموقف العروبي المتعاطف مع الشعب الفلسطيني المعادي لإسرائيل)) (4). وهذه الصفات كلها تؤهلها لأن تكون بطلة إيجابية، وهذا ما يجعله متفائلة، وقد أكدنا على ذلك في تحليل العنصرين السابقين: الزمن والمكان.

(1) راجع، م. س: 246
(2) م. س: 24
(3) م. س: 363
(4) راجع، م. س: 275

لكن دوام الحال من المحال، فها هي الحرب الطائفية الفتاكة تفعل فعلها في التأثير على النفوس نظرا لما تحمله من ضغوطات تدفع إلى المرارة والقنوط والسخط على الأوضاع الراهنة، فيشعر الإنسان بالخوف والتأنيب والقلق، ((إلا أن الحرب بكل العنف الذي حمله والذي حول حياة الراوية إلى كابوس، أسهمت في تحويل الأخيرة إلى شخصية إشكالية عاجزة عن تحقيق أحلامها وعن وضع حد للعنف)) (1).

ومن هنا يحدث الانهزام للشخصية، فتتحول من شخصية إيجابية، إلى شخصية إشكالية، فانتصر السلبي على الإيجابي، وهذا هو التحول الأول، الذي تجد له مبررا وتفسيرا على الصعيد السوسيولوجي. فإشكالية البطلة من إشكالية الجماعة التي تنتمي إليها، هذه الإشكالية التي نشأت عن تعارض وتصادم طموحات الكاتبة / الراوية (الجماعة) بطموحات ورغبات لم تتمكن من تحقيقها في ظل هذه الحرب العنيفة. ونتيجة لذلك لم تعد البطلة / الراوية تؤمن بشيء، لا بالعلم ولا بالثقافة ولا بالفن لسبب بسيط، فلا شيء استطاع التغلب على العنف ((لتذهب إلى الجحيم كل الساعات التي قضيناها في الجامعات والمختبرات لنتعلم)) (2). وهناك عوامل ذاتية رصدها الباحث في هذه الرواية، والتي ترسم القلق النفسي الذي آلت إليه نفس المثقف اللبناني نتيجة الشعور بالإحباط، إحباط دفع النفس إلى تأنيب نفسها: ((تعلقت عيوني بالرف الذي يضم كتبي التي ألفتها وعشرات من الكتب التي ترجمتها على طول عشرة أعوام من العمل في دار النشر الثورية ووجدتني أهمس وأنا أيضا قد شاركت في صنع هذه الحرب. صحيح أنني لم أحمل سلاحا قط [...] مثل كل الفنانين أنا متناقضة أريد الثورة ولا أريد الدم أريد الطوفان ولا أريد الغرق)) (3). إن الكاتبة / الراوية تريد الطوفان لكنها لا يريد أن تغرق فيه، إن كل ذلك يوحي بانتصار الشخصية الإشكالية على الشخصية الإيجابية، دون أن تتأثر رؤية الكاتبة / الراوية إلى الحرب اللبنانية. إن هذا الصمود في وجه هذا الواقع المرير، واقع التأنيب والعجز والخوف والتهميش، أدى إلى انتصار الإيجابي على الإشكالي من جديد.

واستحضر الباحث من الرواية (كوابيس بيروت)، شخصيات أخرى لها صلة برؤية الكاتبة، هي: (العم 'فؤاد' وابنه 'أمين' وشقيق الكاتبة)، وهي شخصيات تمثل وعيا قائما، ورؤية سوسيولوجيا للواقع اللبناني الذي أفرزته الحرب الطائفية. فالعم 'فؤاد' وابنه 'أمين' يمثلان الزمرة الأرستقراطية المتعفنة، الغارقة في الماديات، والتي نهضت على جمع الثروة الكبيرة، ومرجعيتها في ذلك النظرية الميكيافلية، شخصيات لا تعيش واقعها وظروفها المؤلمة، ظروف الحرب، والألم والقلق.. وكأنه لا واقع لها، فهذا 'أمين' ((يتعبد كل ما له صلة بماضي العائلة الأرستقراطي (من ممتلكات مادية وعادات و تقاليد)، ويعيش فراغا شبهته الراوية

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 276
(2) غادة السمان، كوابيس بيروت: 11، نقلا عن، م.س: 276
(3) م.س: 41، نقلا عن، م. س: 276

بفراغ "فتاة شرقية عاطلة عن التفكير))[1] أما شقيق الكاتبة / الراوية، فقد ((بدا.. شخصية مسالمة تنبذ العنف... فقادته حياديته إلى التفكير بالهجرة بصفتها الخلاص الوحيد، وذلك بعكس شقيقته المسالمة لكن النابذة للحياد)) [2].

إن استحضار الكاتبة / الراوية للشخصيات السابقة، إنما هو تأكيد على مسألة أساسية في هذا البحث، تتعلق بربط هذه الشخصيات بأشكال الوعي. فصورة كل شخصية تختزل وعيها القائم الموسوم بالسلبية واللامبالاة وخاصة العم "فؤاد" وابنه "أمين" وشقيق الراوية، إنهم أشخاص – في هذه الرواية – بلا عنوان، إن لم أقل بلا رؤية، فلا يظهر لديهم أي نوع من الوعي الذي يرشح أن يكون رؤية إلى هذه الحرب. وتنفرد شخصية الراوية بوعيها القائم الذي كشف عن معرفتها وموقفها من الحرب الطائفية، وعن مبادئها التي آمنت بها ودافعت عنها بلا هوادة.

إن وعي الكاتبة هو عنصر من الواقع الاجتماعي، إنه وعي تبلور في زمرة الكاتبة التي انتمت إليها أيديولوجيا، إنها تعبر عن موقف جماعتها عن الحب، من خلال موقفها الذاتي، تعبر عن الاتجاه اليساري الذي تؤيده دون أن تضمره. وقد مكنها هذا الوعي وهذا الانتماء من أن تجسد رؤيتها للحرب بصفتها حربا طبقية، ومن خلال صمودها وتغلبها على المصاعب التي واجهتها، وكانت سببا في تحولها من شخصية إشكالية إلى شخصية إيجابية. ويفسر الباحث "رفيق رضا صيداوي" تحول البطلة إلى الموقع الإشكالي، ما هو إلا إخراج فني للتعبير عن الرؤية، وفي هذا الصدد يقول: ((على الرغم من كل المصاعب التي واجهتها وحولتها مرحليا إلى شخصية إشكالية فبدت تحولات الراوية مجرد وسيلة فنية غايتها تجسيد رؤية النص للحرب بصفتها حربا طبقية)) [3].

ويعمق الباحث تحليله للرؤية السوسيولوجية للحرب الطائفية التي لا يراها إلا حرب مصالح، ويؤيد هذا التوجه المقتطف التالي من الرواية الذي رأى في الحرب الطائفية اللبنانية على أنها حرب مصالح بين المتناحرين، ((لماذا لا يعترفون بأن الشجار ليس على امتلاك قصر من سحاب في السماء، وإنما على امتلاك ناطحة سحاب في الأرض تعلو حتى السماء. !؟)) [4].

وعلى العموم، فإن هذه القراءة جسدت رؤية سوسيولوجية للحرب، رؤية لا ترى في الحرب إلا أنها حرب طائفية قائمة على المصالح الشخصية، وقد مكنت هذه الرؤية الكاتبة من أن تفك الحصار الذي

(1) غادة السمان، كوابيس بيروت: 11، نقلا عن، م.س: 277

(2) م. س: 277

(3) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 278

(4) غادة السمان، كوابيس بيروت: 107، نقلا عن، م. س: 278

فرضوها عليها، وهذا يرمز لانتصار القيم والمبادىء، قيم قائمة على الإيمان ((بدور الثقافة في التغيير.. و ليس عن طريق العنف)) [1].

ترصد الرؤية السوسيولوجية للحرب نظرة الكاتبة للمثقف، مثقف ما يزال دوره فاعلا على الساحة الفكرية والاجتماعية، وإن هذه الرؤية لدور المثقف الذي لم يمت، تعكس ضمنيا اتجاها فلسفيا يرى موت المثقف، وموت التاريخ، إنه اتجاه ما بعد الحداثة، يعبر عن أيديولوجية ليبرالية. ومن هنا نفهم أن الحرب الطائفية اللبنانية أطرتها مرجعيات أيديولوجيات وفكرية تماثلت مع الإبداع الروائي لهذه الفترة، والذي جسد بدوره هذا الانقسام الثقافي، الذي كرس بدوره الانقسام السياسي والطائفي. وعلى هذا الأساس تمثل الرؤية السوسيولوجية للحرب اللبنانية.

ويمكن القول إن الباحث قد وفق في رصد الرؤية الاجتماعية للحرب اللبنانية الطائفية والتي تماثلت مع بناء الرواية لبنية الزمن والمكان والشخصية، الذي حمل هذه الرؤية، التي صورتها الرواية اللبنانية، والتي رافقت أحداث الحرب الطائفية. غير أن رواية الحرب وإن كانت قد رفضت العنف وتصدت له، إلا أنها كرست الانقسام بين الطوائف، وهذا ما يوثقه الباحث في قوله التالي: ((لئن عكست النصوص المدروسة النزعة الإنسانية العامة المتمثلة برفض الحرب والعنف والتوق إلى السلم من جهة، وعلمانية الروائيين من جهة ثانية، المتمثلة برفض التقاتل الطائفي بوصفه نمطا من الأنماط السلوكية المحيلة على البنى العشائرية العصبية المتحكمة في اجتماع اللبنانيين، ولئن أشار كل ذلك إلى توحد الروائيين المشير إلى الدور الفاعل للرواية في التصدي للحرب، فإن توزع رؤى الروائيين بين رؤية اجتماعية للحرب متناظرة مع اتجاه ثاني استمر في الإيمان بدور المثقف، وأخرى وصفية متناظرة مع اتجاه ثقافي ما عاد يؤمن بهذا الدور وخضع للإحباط واليأس)) [2].

رابعا: الرؤية الإجتماعية وبنية التماسك

نصل إلى المبحث الرابع الذي رصدنا فيه الرؤية الاجتماعية وبنية التماسك، في إطار البحث العام عن الرؤية السوسيولوجية للواقع، في ضوء المقاربة التكوينية. وكان لا بد من توضيح مفهوم "بنية التماسك"، وتحديد الدلالة التي يشير إليها، لتمثل الرؤية الاجتماعية لهذه البنية.

"بنية التماسك" مصطلح أطلقه الباحث العراقي "سلمان كاصد" على قصص الكاتب العراقي "مهدي عيسى الصقر" التي كتبت في مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي، ابتداء من 1950 إلى 958، لكونها

(1) غادة السمان، كوابيس بيروت: 278

(2) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 278

أنتجت ((أدبا متماسكا يتطابق وبناء المجتمع الشامل الذي جسد تماسكه الفعلي في تحقيق ثورة 1958))[1].

وقد استوحى الباحث هذا المفهوم من الدراسات والأبحاث النقدية للبنيوية التكوينية ((بوصفها منهجا يستند إلى رؤية القاص للعالم على وفق فكرة أساسية مؤداها أن الأبنية المتماسكة في الأعمال الأدبية الهامة تعد تعبيرا عن رؤية معينة للعالم))[2]. والواقع أن مفهوم التماسك فرضته القصص الصقرية التي كتبت في مرحلة الخمسينيات، إذ أن روح التماسك كان نابعا من داخلها. ومن أجل ذلك فإن قصص المرحلة الخمسينية هي التي انسجمت مع المفهوم المجرد الذي كان قائما قبل ظهور هذه القصص.

وقد لاحظ الباحث سلمان كاصد أن فترة الخمسينيات عرفت ظهور بنى اجتماعية عديدة، والسبب في ذلك يرجع إلى العلاقة التي كانت قائمة بين القاص والواقع الاجتماعي أي عالم القاص، علاقة رآها الباحث مؤسسة على التلاؤم والإنسجام بين المبدع والواقع، وليس على التعارض، مما نتج عن ذلك بنية تفاؤلية، لا تعارضية تدهورية، ولو نشأت البنية الخمسينية على التعارض لكانت الرؤية مأساوية. ذلك أن المبدع في هذه الحالة لا تهيمن عليه القيم الضائعة المتدهورة المنهارة، ولعل هذا هو السبب الذي دفع الباحث إلى تناول بنية التماسك، التي أضحت تعرض نفسها بإلحاح شديد، في قصص الخمسينيات في العراق. وبين الباحث أن ((القاص (الصقر) كان يدرك تماما إمكانية إقامة التقابل بين تماسك الفرد عندما يرتبط بأسرة أو جماعة ثورية وتماسك النص القصصي الذي يمثل الجماعة بوصفه مهتما بالصيغ الذهنية والفلسفية لإثبات التماثل القائم بين مجتمع الرواية و مجتمع الحياة))[3].

وقد عد الباحث بنية التماسك عند مهدي عيسى الصقر أنموذجا خمسينيا متقدما، وحصرها في القصص التالي: بكاء الأطفال / 1950 / الطفل الكبير 1953 / عواء الكلاب 1953 / الضباب 1954 / علبة الثقاب 1954 / الغل 1955. فكيف كشف الباحث سلمان كاصد على وجود هذه البنية.؟ وكيف قاربها واستخلص منها الرؤية الاجتماعية التي تتضمنها؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال قراءة ومقاربة هذه الرؤية. وقبل ذلك ينبغي أن نعود قراءة المقاربة التي انتهجها الباحث، بوصفها خطة إجرائية ومنهجية، والتي افترض أن تكون الآلية التي ستوصله إلى القبض على رؤية التماسك الإجتماعي.

اقتضت الخطة المنهجية التي نسير عليها أن نقوم أولا بعزل الرؤية الاجتماعية التي تضمنتها قصص مهدي عيسى الصقر التالية: (بكاء الأطفال 1950 / الطفل الكبير 1953 / الغل 1955)، والتي تجمعها بنية واحدة وهي بنية التماسك. وبين سلمان كاصد أن القصص المجسدة لبنية التماسك بوصفها رؤية اجتماعية للقاص (الصقر) لمرحلة اجتماعية من حياة الشعب العراقي، تتشابه وتتغاير بنيتها ((في موضوعها

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 16

(2) م. س: 21

(3) م. س: 24

المكرر، الذي يكتنفه تغير تحويلي بفعل العنصر المغير بوصفه عنصرا جديدا قادرا على خلق حادثة توهمنا بشكل عمل قصصي مختلف، إلا أن عزل العنصر ذاته يؤدي بنا إلى اكتشاف حالة التشابه بين الأعمال القصصية ذات التوجه الواحد))[1].

إن القصص المكونة لبنية التماسك، فهي من جهة، تشترك في موضوعة واحدة، ومن جهة أخرى فهي لا تستقر على حال بعد دخول عنصر جديد في كل قصة. ومن هذه الناحية فإن قصص (بكاء الأطفال / الطفل الكبير / الغل) تتشابه وتتغاير بنيتها، حيث يقوم عنصر جديد بخلخلة البنية السابقة فيحدث تغيير دون أن يطمس كيان البنية.

غير أننا واجهتنا صعوبات بالغة في هذه القراءة، وهي أن الباحث لم ينطلق من المجهول بوصفه المكون البني لبنية التماسك، ليصل إلى المعلوم المتمثل في البنية السطحية لبنية التماسك، الأمر الذي صعب القبض على رؤية القاص المتمثلة في بنية التماسك، فضلا عن التداخل الإجرائي الذي اتسمت به قراءة سلمان كاصد، إذ يصعب التمييز بين ما يندرج تحت باب الفهم، وبين ما يدخل في باب التفسير.

إن بنية التماسك التي أنتجها مهدي عيسى الصقر، بنية لها جذور في المجتمع العراقي الذي جسد تماسكه الفعلي في تحقيق ثورة 1958. فالتماسك الفعلي كان في المجتمع قبل أن يتجسد على مستوى الإبداع، حيث الفرد مرتبط بأسرته والأسرة مرتبطة بالجماعة. وفي هذه الحالة فإن تماسك النص القصصي يصبح متماثلا مع الواقع الاجتماعي بوصفه المكون الباني لبنية التماسك.

إن رؤية التماسك التي جسدتها قصص (الصقر) خلال المرحلة (1950 – 1958)، هي تجسيد لرؤية الجماعة التي عبر عن طموحاته الاجتماعية والأيديولوجية بالمعنى الفني. فالتماسك يتجلى في بنية التشابهة المتغايرة متجلية في موضوعها المكرر، الذي يكتنفه تغير تحويلي بفعل المتغير[2].

إن المكون الباني لبنية التماسك هو العلاقة الأسرية المتماسكة والمتمثلة في البنية العميقة الدالة الأم. إن هذه العلاقة شكلت الوحدة القارة الأساسية في القصص (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل)، ولو أن البنية تعرف بعض التغيير على مستوى عناصرها في البناء النفسي للشخصيتين اللتين تشكلان محورا ثابتا في الصراع المقبل))[3].

إن دخول العنصر المتغير الجديد على العنصر الثابت في كل قصة من قصص بنية التماسك، له دلالة في فهم وتفسير البنية الساكنة التي تتعرض للخرق والتصدع والخلخلة، غير أن قوتها وصلابتها تكمن

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 24/ 25

(2) م. س:24

(3) م. س: 26

في تماسكها، وتجسدت قوة البنية و تماسكها في انتصار الأسرة المتماسكة على العوائق من خلال رفضها للعلاقات المشبوهة، التي تحولت من عائق مؤثر إلى عائق مستلب.

إن رؤية 'الصقر' للعالم تختزل رؤية الجماعة التي ينتمي إليها، فدفاعه عن تماسك الأسرة استمد جذوره ورؤيته من المجتمع الذي كان ينتمي إليه فكريا، إلى قوى الحركة الوطنية انتماءا قويا(1) ومن ثم فإن العنصر الدخيل أو المغير على بنية التماسك و إن بدا عنصرا مخلخلا للبنية الأم، يصبح يصبح عنصرا مساعدا ((في فن الصقر القصصي من أجل الحفاظ على البنية الاجتماعية، وتماسكها عند تمثلها في البنى القصصية لهذه الفترة - الخمسينية)) (2).

إن قصص 'الصقر' (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل) تستهدف غايات اجتماعية مباشرة في ضوء الموضوعة الاجتماعية الأسرية إبان فترة الخمسينيات، وقد لعبت الأحزاب السياسية دورا أساسيا في ترسيخ قيم الوعي الوطني ضد المصالح الأجنبية. فكانت موضوعة التماسك الاجتماعي أحد العناصر الفاعلة التي جسدت انخراط فئات الشعب العربي وفي مقدمتهم الفئة المثقفة بشكل خاص في النضال التحرري الاجتماعي. ولا غرو إن وجدنا 'عيسى الصقر' يوظف ((آنذاك تجربته الفنية الجديدة لاستيعاب التجربة الاجتماعية والهموم الجماعية والدفاع عن قيم التغير الاجتماعي بشيء من الوعي وبمستوى فني متقدم)) (3).

يشير الباحث 'سلمان كاصد' أن ثورة الرابع عشر من تموز 1958 تعد المكون البنائي لكل تغيير اجتماعي واقتصادي في بنية المجتمع العراقي، فقد ساهمت في تغيير المجتمع ونقله من مرحلة إلى مرحلة. ويرى الباحث أن رؤية التماسك التي جسدتها القصص (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل) تماثل في شيء من مشابهة الواقع ومحاكاته، فالمنطق ((الذي يحكم شتى تفاصيل العالم الفني هو نفسه المنطق الذي تخضع الحياة الواقعية)) (4).

إن محاولتنا لعزل 'رؤية للعالم' لبنية التماسك لـ'عيسى الصقر' لم يكن غرضه سوى فهم العناصر المكونة لهذه الرؤية التي قام القاص بتجسيدها في أعماله القصصية التي ذكرناها في ثنايا التحليل، والتي سنقف عند تمظهراتها الجزئية كما تجلت من خلال قراءة البنية السطحية للباحث 'سلمان كاصد'.

لتجسيد الرؤية الاجتماعية في بنية التماسك في القصص الخمسيني لـ'مهدي عيسى الصقر' اختار الباحث نموذجين من أعماله القصصية، صنفهما حسب تجليات بنية المشابهة في الموضوع المتكرر. وضع

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 30
(2) م. س: 30
(3) م. س:36
(4) م. س: 37

النموذج الأول تحت عنوان: 'المشابهة التغايرية للموضوعة الاجتماعية'، وضمنه القصص التالية: 'بكاء الأطفال' 1950 / الطفل الكبير 1953 / الغل 1955.

إن القصص التي تنطوي تحت هذا النموذج تشترك في موضوع واحد، غير أنه لا يستقر على حال بفعل دخول عنصر جديد في كل قصة، يقوم بخلخلة البنية السابقة فيحدث فيها تغييرا دون أن يطمس كيانها، الأمر الذي مكن هذه القصص من أن تشترك في صفة المشابهة والمغايرة ((مما جعلنا نرى في التحويل اقترابا من أشكال تبدو متباعدة في تكويناتها، إلا أنها تملك -... - ذات الوظيفة المكررة)) (1). إذن، فمضمون القصة يبقى نفسه في كل النماذج القصصية، أي أن النتيجة بفعل هذا التشابه لا تتغير، والمهم في ذلك هو عملية التغيير والتحويل التي تطرأ على القصة بفعل دخول العنصر الجديد. ويؤكد على هذه المسألة 'تودوروف' في حديثه عن تطبيق تقنيات (بروب)، فيقول: ((إن خصوصية الأدوات الأدبية تتطلب أن ينصرف الاهتمام إلى قواعد التحويل وكيفية تطبيقها أكثر مما ينصرف إلى النتيجة المحصل عليها)) (2).

للكشف عن بنية المشابهة والتغيير، ووظف الباحث 'سلمان كاصد' مفهومين، وهما 'التوسع' و'التقليص' ليتمكن من القبض على العناصر الجديدة. فالتوسع لا يتحقق إلا بإضافة عنصر محول ومغير للقصة، ((يقوم بدور التغييب أو الإبهام بتغير يحصل في بنية العمل القصصي عن عمل سابق)) (3). أما مصطلح 'التقليص' فيدل على الاختزال والإضمار لعنصر (أوعناصر)، وهذه العملية في حد ذاتها ينتج عنها 'تغير' بعد 'المشابهة'. ((وعليه فإن العنصر المغير يمتلك فاعليته حين يدخل ضمن علاقات جديدة مع العناصر القارة في الأعمال الأدبية المتشابهة مما يجعله أكثر فاعلية، ليوهمنا بصدق اللاتماثل القائم بين تلك الأعمال)) (4).

من هذين المفهومين الإجرائيين [التوسع / التقليص] يحدد الباحث، أهم قنوات 'المشابهة التغايرية' المتمثلة في:

- تفكيك البنى التكوينية لكل عمل.
- ربط العناصر المتشابهة بعضها مع بعض.
- استخراج العاصر الثابتة، والعناصر الدينامية، لإيجاد التقارب الموضوعاتي.

(1) سلمان كاصد، لموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 25
(2) ت. تودوروف، رولان بارت، امبرتو إكو، مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر، أحمد المديني: 19
(3) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 25
(4) م. س: 25

للكشف عن التقارب الموضوعاتي المفترض، طبق الباحث منهج (بروب V. Propp) الذي مكّنه من تحقيق هدفه، وتبرز تطبيقات المنهج البروبي في البحث عن الوظائف التي تشترك فيها القصص الثلاث (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل)، و(الدوافع، العنصر المتغير، التردد أو ارتكاب المحظور، تحطيم الحواجز العرفية والعودة.)

في مجال الحادثة: بين الباحث أن القصص الثلاث تحيل إلى موضوعة اجتماعية تتعلق بالعلاقات الأسرية، مركزا على الوحدات القارة أو الثابتة هي: [الزوج – الزوجة]. وهذا منهج استوحاه الباحث من منهج بروب الذي يعود إليه الفضل في تحديد الوظائف Les fonctions ((هو ينطلق أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، أي على دلالتها (signes) الخاصة، وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي)) [1]. وهذا ما نلاحظه عند الباحث سلمان كاصد حين قرأ القصص الثلاث انطلاقا من أفعال شخوص القصص، ((بصرف النظر عن اختلاف طبيعة الشخوص والوسيلة التي تنفذ بها)) [2].

وعلى مستوى الدافع: يلاحظ كذلك استعانة الباحث بمنهج بروب المعروف بالحوافز Motifs عند أصحاب المنهج الشكلي، وهي نوعان، حوافز مشتركة وحوافز حرة[3] ويتمثل دور هذه الأخيرة على الأخص في التمهيد لتغيير وضعية الحكي، وهذا ما توصل إليه سلمان كاصد حين تابع القصص (بكاء الطفل – الطفل الكبير – الغل)، حيث لاحظ تشابه ((الدوافع التي تؤثر في فعل الزوج في صراعه مع أسرته)) [4] والتي حددها في دافعين:

1- تحطيم القيد الأسري القائم (بهدف إلى التخلي عن القيود الإجتماعية).
2- الحفاظ على الوضع الأسري الممكن[5].

مستوى العنصر المتغير: يؤكد هذا المستوى أيضا على استعانة الباحث بمنهج الشكليين، بهدف إعطاء الدلالة الوظيفية للعنصر المتغير الذي يدل على الخرق. ((وتدخل الحكاية هنا شخصية جديدة نستطيع أن نسميها المعتدي على البطل أو الشرير L"agresseur ودوره هو تنغيص سلام العائلة)) [6].

(1) لحمداني حميد، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي: 23
(2) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 26
(3) راجع، لحمداني حميد، بنية النص السردي: 20-23
(4) سلمان كاصد، الموضوع والسرد: 27
(5) م. س: 27
(6) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة: 27

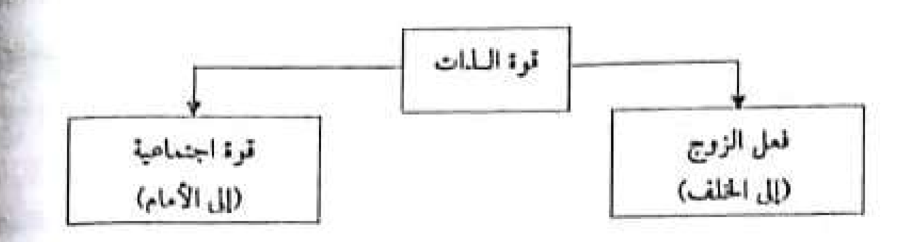
وكشف سلمان كاصد أن العنصر المتغير في القصص الثلاث، التي أشرنا إليها في ثنايا هذا التحليل، يدل على خرق ((حالة السكون في بنية اجتماعية قائمة بوصفها شخصية محفزة (سلبا أو إيجابا) قادرة على زحزحة الوضع القائم، كي تجعل حالة الانتظام في البنية الاجتماعية متخلخلة مما يوقع عناصرها القارة (التي تمهد لتغيير الوضعية) في مخالفة الخروج -... - عن الإطار الساكن)) [1]. ومن هنا يبدو أن الخروج عن حالة الانتظام (عائقا) في القصص السابقة، والعودة إلى حالة سكون البنية (مساعدا)، وعلى هذا الأساس تبرز وظيفتان هما:

1 – العائق	2 – المساعد
اللاانتظام	النظام
الخوف	اللاخوف

أين تكمن وظيفة العائق والمساعد في قصص مهدي عيسى الصقر التي هي موضوع مقاربة.؟يمثل عنصر (البغي)، عند القص، العائق السلبي أو المغري، وهو عنصر سلبي، لأنه يسبب خلخلة للبنية الاجتماعية (بكاء الأطفال – الغل). أن البغي من منظور الصقر أحد العناصر الدخيلة والمغرية، والتي إن مست البنية الاجتماعية، أحدثت فيها تغيرا سلبيا، لكن الكاتب يجعل هذا الفعل فعلا تخاذليا، فلا يوفر له شروط النماء والانتشار، وإن رفض هذا الفعل معناه الحفاظ على بنية المجتمع. أما العصر الثاني (المساعد)، فهو عنصر إيجابي، لأنه يحول دون تخلخل البنية الاجتماعية.

يفضي الباحث من هذا التحليل إلى مسألة أخرى تتعلق بظهور عنصر آخر في هذه القصص (بكاء الأطفال – الطفل الكبير – الغل)، وهو من العناصر الثابتة، ويؤكد وجوده حضور قوة رادعة تحول دون اقتراف الزوج للجريمة الاجتماعية (الاتصال بالبغي والابتعاد عن الزوجة) وقد بدت شخصية الزوج كما بين الباحث ((في بؤرة جذب تنفتح على شكل أوسع تجاه ما هو إيجابي، ضمن تصارعها وفعل الذات الحائرة في أعماقه لأنها الأقل منهما قوة)) [2]. ومثل (بتضعيف الشاه) عنصر التردد في ارتكاب المحظور بالترسيمة التالية:

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد: 28
(2) م. س: 30



يتبين من التحليل، أن عنصر التردد لعب دورا إيجابيا في تعزيز العلاقات الأسرية في القصص الثلاث، وأن محاولات تمزيق هذه العلاقة سرعان ما تتمزق، فيظهر الارتداد نحو القيد الأسري، ولهذا يرى الباحث ((أن البناء التكويني للموضوعة المتشابهة في مجمله قائم على:

1- الرفض الاجتماعي بدء القصة

2- القبول العرفي نهاية القصة))[1]

إن البنية الاجتماعية العراقية في الخمسينيات، كما صورتها القصص، (بكاء الأطفال - الظل الكبير - الغل)، بنية متماسكة رغم ما عرفته من خلخلة ومحاولات التمزيق، ومن هذه الناحية نجد الإبداع قد تماثل مع الواقع الاجتماعي، افتراضا، دون أن يقيم الباحث تماثلا تكوينيا، من شأنه أن يمكنه من صياغة تفسير للبنية الفنية، انطلاقا من الوعي القائم الذي ينهض عليه الوعي الممكن ومنه الرؤية للعالم (عالم القاص). فهل يمكن القول إن الباحث قد نجح في تحديد الرؤية الاجتماعية لعالم الصقر القصصي في الخمسينيات كما زعم ذلك.؟

الظاهر من القراءة التي انجزها الباحث، والتي افترض، أن تحقق المقاربة التكوينية، من خلال طرح السؤال التالي: 'هل ثمة علاقة تماثلية بين تاريخ البنى الاقتصادية والاجتماعية وتاريخ البنى الروائية والقصصية؟'. دلت المتابعة الحثيثة لهذه القراءة أن الباحث لم يجب عن السؤال الذي طرحه لسبب بسيط، وهو أنه لم يتمكن إقامة وتأسيس التماثل المفترض بين الإبداع وبين البنى الاقتصادية والاجتماعية ليتحقق الربط بين الظاهرة الفنية ومنابعها الفاعلة.

ومن هنا يمكن توصيف هذه القراءة التي انجزها الباحث 'سلمان كاصد' بأنها قراءة متخلخلة منهجيا، وليس المهم في تصوري البدء بالبحث عن المجهول ليصل إلى المعلوم أو العكس، إنما المهم في كيفية القبض على البنية العميقة الدالة الأم وإدماجها في بنى أوسع وأشمل ليظهر التماثل بين مختلف البنى من جهة، ولنتمكن من القبض على رؤية المبدع للعالم من جهة ثانية.

(1) لحمداني حميد، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي: 31

لم يتمكن الباحث، أيضا، من إنجاز عملية تفسير جيدة، بسبب عدم اكتراثه بالقدر الكافي بالبحث عن البنية العميقة الدالة بوصفها المكون الباني لبنية التمسك، وبالدراسة السوسيولوجية لفترة الخمسينيات للمجتمع العراقي، ولو تحقق له ذلك، لأسعفه ذلك من تحقيق التماثل، التي ينجر عنها حتما رؤية التماسك الاجتماعي التي افترضها. فالتماسك الذي أشار إليه الباحث، بقي محصورا على مستوى البنية القصصية، والذي حاول إثباته من خلال توظيف بعض ما حدده 'فلاديمير بروب' من الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة. ومهما يكن من أمر، فإن بنية التماسك التي قال بها الباحث يمكن إدراجها في نطاق الوعي الممكن الذي شد ((وعيه الخاص إلى الوعي الاجتماعي، وعندئذ يصبح بالإمكان تحويل الأفكار والمشاعر التي يملكها الأفراد في ظروفهم الفردية إلى عناصر متشابكة في بنية اجتماعية شاملة))[1].

وفي تقديري فإن التصريح باعتماد المنهج البنيوي التكويني ليس مبررا منهجيا وإجرائيا لتكون القراءة المنجزة - فعلا - مدرجة ضمن المقاربة التكوينية. فالشرط الأساس في توصيف أية دراسة ضمن المنهج البنيوي التكويني ينبغي أن تربط الظاهرة الفنية بمكونها الباني ومنابعها الفاعلة. فهناك قراءات نقدية ارتقت إلى مصاف القراءات التكوينية الفعلية دون أن يصرح أصحابها بأي تصريح يؤكد أو يشير ولو من بعيد إليه المنهج التكويني، ومن ذلك قراءة الناقد 'عبد المحسن طه بدر' الذي نسوق قراءته على سبيل المقارنة بينها وبين القراءة السابقة.

يؤمن الناقد 'عبد المحسن طه بدر' إيمانا قويا بتحديد الصلة بصورة دقيقة بين رؤية الأديب للحياة وبين الأثر الأدبي الذي يبدعه[2]. ومن هذا المنطلق فإن الناقد كان وفيا في قراءته لتصوره المنهجي وخطته الإجرائية التي سنقدمها بعد حين. والتي سأقتصر فيها عن قراءته لرواية (خان الخليلي)[3].

ينطلق الناقد في قراءته للرؤية الواقعية للعالم لـ'نجيب محفوظ' في رواية (خان الخليلي)، من فكرة المكون الباني أو الرؤية ليصل إلى الكشف عن تمظهرات هذه الرؤية أو تلك في الأداة أو الشكل التعبيري الذي يجسدها. وقد حاول 'عبد المحسن' في قراءته هذه، أن يحدد الصلة بصورة دقيقة بين رؤية 'نجيب محفوظ' للحياة والإنسان وبين أثره الأدبي (خان الخليلي)[4]، دون أن يعتمد على المنظومة المفاهيمية لمنهج 'غولدمان' ولنا في الخطوات الإجرائية التي تبناها الناقد 'عبد المحسن' لتجسيد تصوره المنهجي الذي أعلن عنه في بيانه المنهجي كما أومأنا منذ حين.

(1) جون هال، وليام بويلوور، وليامز شوبان، مقالات ضد البنيوية-تر، إبراهيم خليل: 46

(2) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 5

(3) م: س: واجع الفصل الأول من الباب الرابع، من: 269-300

(4) م: س: 5

انطلق عبد المحسن طه بدر من تصور يعد منطقيا يتمثل في كون البنية العميقة الدالة هي التي تسوس البنية السطحية أو الشكل التعبيري للعمل الإبداعي بوصفه الثمرة التي تجسد الرؤية. ابتدأ الناقد في قراءته لرواية (خان الخليلي) بعزل عناصر البنية العميقة الدالة للرواية، قبل أن يذهب في الكشف عن تمظهراتها الفنية والجمالية. فالصورة التي تعكسها الرواية تتمثل في تحديد القيم والرؤية التي تهيمن على عالم الشعب الكادح فضلا عن الشريحة البرجوازية التي احتمت بالحي (خان الخليلي)[1]. إنها رؤية ذات بعد اجتماعي تاريخي لأنها تتصل بعالم الكادحين من أبناء الشعب[2].

كشفت الخطة الإجرائية لـعبد المحسن طه بدر عن العناصر المشكلة للبنية العميقة الدالة في رواية (خان الخليلي)، إنها بنية تختزل قيما مطلقة تمثلها فئات شعبية تسكن أحياء شعبية تحتفظ بنفس الصفات التي كان يتصف بها أجدادهم من قرون طويلة))[3] إنها فئة سلبية قانعة راضخة وراضية بالقدر، فقد صاح المعلم نونو... أن الدنيا لا تستحق أن يحمل الإنسان لها هما أو يشغل باله لها))[4].

ومن العناصر التي حددها الناقد للبنية العميقة الدالة الأم والتي تشكل المكون الباني للرؤية الواقعية لـنجيب محفوظ في روايته (خان الخليلي)، أن أبناء الكادحين لا يشكلون مظهرا من مظاهر [الوعي] لهذه الطبقة، إنما يمثل من التصالح مع الواقع، وهذا موقف سلبي لأنه لا يعبر عن إرادة التغيير الواعية. ومن مظاهر استكان هذه الطبقة الاجتماعية ((اللجوء إلى غيبوبة الحشيش مرة، والجنس مرة أخرى... وتنبع أغلب همومهم و أهمها من هذين المصدرين))[5].

يشكل رفض نجيب محفوظ للطبقة الأرستقراطية عنصرا هاما لرؤيته ومكونا بانيا من مكوناتها الأساسية. فرفضه للأرستقراطية يعني رفضه لمظاهر الإستغلال والقهر. أما الطبقة الكادحة فيبدو أن الكاتب متعاطف معها، لأنها ترفض ما يرفضه من حضارة مادية. ومن هذا الباب جاءت رؤية الكاتب تعبيرا عن طموحات هذه الفئة الاجتماعية.

ولتفسير هذه الرؤية أشار الناقد إلى شخصية (أحمد عاكف) بوصفها شخصية تختزل ((العناصر المرفوضة والمقبولة في رؤية نجيب محفوظ. فهو وإن كان طموحا بدرجة قاسية ومبالغا فيها إلا أن طموحه ليس طموحا ماديا حيوانيا))[6]. ((أما أخوه رشدي فهو يمثل نموذجا للإنسان المرفوض في رؤيا

(1) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 269
(2) م. س: 269
(3) م. س: 269
(4) م. س: 270
(5) م. س: 270
(6) م.س: 272

المؤلف))[1]. وعلى العموم يمكن تلخيص رؤية نجيب محفوظ ((في رفضه الواضح للمادة وللفلسفة المادية ولطبيعة العصر الحديث المادية أيضا))[2]. وهي رؤية كما ما وصفها عبد المحسن طه بدر شاملة للمجتمع، و((هو في هذه الرؤية يفرض الثبات وعدم التغير على الطبقة الأرستقراطية وعلى الطبقة الكادحة، ويحتفظ بالحركة للطبقة البرجوازية وحدها، وهي تتحرك دائما في طريق مسدود ينتهي إلى الكارثة))[3].

إن شمولية رؤية نجيب محفوظ مكنته من أن يغطي الواقع الاجتماعي الشامل بكل طبقاته، فقد قسم البشر إلى ثنائي، فهناك فئة هي شر خالص، وهي الفئة التي سيطرت عليها الأهواء والغرائز المادية الحيوانية))[4]. أما الثانية فهي الضابطة للشهوات الحيوانية المادية وأصبحت مستعدة للتضحية.

وهناك فريق ثالث ((يقع في المنزلة بين المنزلتين، يخلطون عملا صالحا وآخر سيئا... وهؤلاء خليط من الشر والخير))[5].

إن نجيب محفوظ كما ذهب الناقد، لا يكتب عن البرجوازية كما زعم، إنما يكتب عن الطبقات الثلاث، فهو يثبت الطبقتين الأرستقراطية والكادحة، ويقصر الحركة على البرجوازية الصغيرة. إذا كانت مقاربة عبد المحسن طه بدر تنهض على أساس عزل الرؤية أو المكون الباني للرواية والتي مكنت الناقد من أن يضع يده على جذور رؤية نجيب محفوظ الاجتماعية والواقعية التي تصور عنصرين أساسين هما أزمة المضطهد، والحرب والموت[6]. فكيف تمظهرت هذه الرؤية على مستوى الأداة والمتمثلة في التشكيل الفني وأدوات التعبير التي حملت رؤية الكاتب للعالم؟

للكشف عن تمظهرات الرؤية وقف الناقد عند العناصر الأساسية والثابتة في العمل الروائي، حيث استهلها بالمكان بوصفه عنصرا رئيسا في الرواية، إذ يكشف عن الصفات الدلالية المشيرة إلى الوضع الاجتماعي والمهني والطبقي والإنساني للشخصية الروائية ومحيطها العام[7]. ومن هنا أضحى للرؤية والمكان علاقة جدلية. فلا يستقيم الحديث عن الرؤية دون الحديث عن المكان ((فالرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتمثله من هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه))[8].

(1) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 273
(2) م. س: 273
(3) م. س: 273
(4) م. س: 273
(5) م. س: 274
(6) رفيف رضا صيداوي، لنظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 171
(7) بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي: 101
(8) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ 101

ومن هذا المنطلق رأى عبد المحسن طه بدر أن المكان ليس مجرد ديكور جيء به في الرواية لإضفاء دور تزييني، بل إنه يحمل دلالات ويؤكد على وظائف. فـ ((المكان في رواية خان الخليلي لم يعد عنصرا مطلقا ولا حياديا، ولكنه لصبح عنصرا فاعلا وموظفا إلى حد كبير)) [1]. فالفرق بين حيين (السكاكين) و(خان الخليلي) ليس فارقا بين مكانيين أو فضائيين، إنما بين نظامين من القيم والسلوك، وعلى هذا الأساس أضحى المكان رؤية للعالم، يجسد نظرة الكاتب إلى واقعه، بل ((نظرة البشر إلى طبيعة الفعل الإنساني ومصدره ومحركه وجدواه)) [2].

وإذا نظر (بضم النون وكسر الظاء) إلى المكان على انه فاعل، فإن عنصر (الزمان) وصفه الباحث في هذه الرواية بانه عنصر ثابت لسبب بسيط كون حي خان الخليلي ظل محافظا على صفاته وصوره منذ العصور الوسطى [3] إن ثبوت الزمان في رواية خان الخليلي يتماثل مع ثبوت الطبقة الأرستقراطية والطبقة الكادحة فالأولى ثابتة على وضعها لأنها ترفض أن تغير من ممارساتها وسلوكاتها القائمة على الاستغلال، كما أن الطبقة الكادحة ثابتة لأنها تتصالح مع الواقع الاجتماعي ولا تريد أن تساهم في تغييره. لهذا قدمت الأحداث في رواية خان الخليلي في شكل تقارير تحكي الفعل في صيغة (كان)، ولهذا يختفي الفعل في الرواية [4]. ويركز الكاتب على وصف رتابة الحركة في الرواية.

قارب الناقد عنصر الشخصيات في (خان الخليلي) بوصفه عنصرا مركزيا في الرواية تتمظهر فيه رؤية المؤلف للعالم. وقد لاحظ عبد المحسن طه بدر أن نجيب محفوظ تعامل مع شخصيات روايته على ثلاثة مستويات وهي:

- الشخصيات التي تمثل حي خان الخليلي
- شخصيات أسرة أحمد عاكف
- شخصية أحمد عاكف نفسه الذي ركز عليه باعتباره همزة وصل بين حكايات الرواية الثلاثة [5]

بالنسبة لشخصيات المستوى الأول فإن أقل ما يقال عنها إنها شخصيات مسطحة ثابتة، غير متطورة، ولا غرو في ذلك مادام الحي نفسه عنصرا ثابتا من قديم الزمان، وما دامت الشخصية نمطية فإن فعلها مكرر للصفة الثابتة، رغم ما تتمتع به من حرية في الرواية، حيث جعلها الكاتب تكشف عن نفسها

(1) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 274
(2) م. س: 275
(3) م. س: 275
(4) م.س: 278
(5) م. س: 282

ومن طبيعتها. وساق الناقد مثالا على هذا النمط من الشخصيات شخصية [المعلم نونو] التي تلخص صفات جنس الرجل في حي(خان الخليلي)، رجل متين البنيان، مكتمل الرجولة [1].

شخصية [معلم نونو] متوكلة على الله مسلمة نفسها للقدر، تتمتع بثقافة دينية شعبية، موضوعه المفضل هو الجنس، متزوج من أربع نساء يعشن في شقة واحدة، وأن فحولته الجنسية تفيض على عشيقاته أيضا [2]، ويعد المثل الأعلى لرجال (خان الخليل)، وبقية رجال الحي تقاس أصالتها حسب قربها وبعدها عنه [3].

وأما الشخصيات النسائية فهن ربات بيوت، اهتمامهن حول موضوع علاقة الرجل بالمرأة، وتظهر شخصية [عليات الفائزة] معاملة لشخصية [المعلم نونو]، وهي مثال للجمال القديم [4] وتظهر شخصية [أحمد عاكف] بوصفها شخصية تمثل حلقة وصل بين حكايات الرواية الثلاث، ولاحظ الناقد أن نجيب محفوظ كان حريصا على تقديم تاريخ الشخصية في شكل تقارير [5]، مما دفع به إلى إضفاء على شخصياته صفات لا تؤيدها أفعالهم [6] وقد صور الكاتب شخصية [أحمد عاكف] متضخمة مريضة تعتقد على أنها عبقرية مضطهدة، فشلت في الدراسة (القانون) (الكيمياء) (الأدب)، وكل مرة يبرر [أحمد عاكف] فشله بانه ضحية مؤامرة. ويرى الناقد أن شخصية [أحمد عاكف] رغم ظهورها كشخصية مريضة، إلا أنها تظهر كشخصية سوية، فأفعالها تؤكد التزامها وانضباطها ((نجده (أحمد عاكف) مضحيا على طول تاريخه لأسرته، رفيقا مع الآخرين إلى أبعد حد)) [7].

ومن تمظهرات الرؤية الواقعية التي كشف عنها عبد المحسن طه بدر في مقاربته لرواية (خان الخليلي) الأسلوب الذي وظفه الكاتب الذي يثبت موقف الطبقة الكادحة ويعزلها عن غيرها من الطبقات: بحيث تصبح العلاقة بين الطبقات علاقة توازن وتماس لا علاقة تفاعل [8] وعلى صعيد بناء العمل الروائي يكشف عبد المحسن طه بدر أن تفكك البناء الروائي مرده إلى انعدام انصهار الحكايات الثلاث التي تشكل بناء الرواية (خان الخليلي)، وبذلك يربط الناقد هذا التفكك بانعدام التفاعل الطبقي الذي أومنا إليه منذ حين.

(1) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 283
(2) م. س: 285
(3) م. س: 285
(4) م. س: 286
(5) م. س: 289
(6) م. س: 289
(7) م. س: 290
(8) م.س: 294

كما قامت اللغة التقريرية التي هيمنت على أسلوب الرواية على وصف الفعل بدلا من تصويره لذا لم تخرج الرواية عن الأساليب التقليدية. استخدم الروائي المونولوج الداخلي استخداما غير مباشر، وتعامل مع لغة الحلم ومع بعض التفاصيل الصغيرة التي تحمل دلالات تنبوئية، غير أنها كما وصفها الناقد كانت من الوضوح والمباشرة لدرجة أنها تكاد تفقد دلالتها الإيحائية والرمزية)) [1].

ورغم وضوح الأسلوب إلا لغة الكاتب غير دقيقة كما يصفها الناقد، مما يدفع القارئ إلى الحيرة في فهم المؤلف. ومن الملاحظات التي يقف عندها الناقد وصف جمال نوال ((بميزتين هما السذاجة والخفة، وإذا وصف الجمال بالسذاجة تجاوزا، فمن الصعب علينا تقبل وصف الجمال بالخفة)) [2].

ما يمكن أن ننبه هو تطبيق الباحث المنهج الذي يربط الظاهرة الفنية بمنابعها الفاعلة، إذ قرأ الناقد عبد المحسن طه بدر الأعمال الروائية لـ نجيب محفوظ قراءة من خلال ربط رؤية الروائي بالآثار الإبداعية التي أبدعها، دون أن يعتمد على منهج لوسيان غولدمان، تبقى القراءة التي انجزها عبد المحسن طه بدر أقرب القراءات وأوضحها إلى المنهج البنيوي التكويني. فقد نظر الناقد في البنية العميقة أو الذهنية قبل أن ينظر في الآثار نفسها، فانطلق من المجهول، أي من المكون الباني، إلى المعلوم، أي إلى البنية السطحية.

إن الرؤية السوسيولوجيا للواقع العربي في ضوء البنيوية التكوينية، كانت حاضرة في الإبداع العربي الحديث في مختلف أجناسه الأدبية، من شعر وقصة قصيرة ورواية.. وقد اختلفت أنماط الرؤى باختلاف رؤية المبدعين إلى الواقع الموضوعي. فالنمط الأول يؤكد على عدم تطابق الرؤية الاجتماعية مع الواقع الاجتماعي نفسه وقد تجسد ذلك في بنية المتن الشعري المعاصر في المغرب التي لم تتماثل مع الواقع الموضوعي، فهي بنية تصورها المبدعون في الأذهان، لكن الواقع غير ذلك، فهو متفجر ومتغير ومتصارع. ومن هنا لم يتحقق التماثل بين البنية السطحية والبنية العميقة الدالة، نتيجة المفارقة بين الحديث عن الواقع والواقع نفسه. أما النمط الثاني من الرؤية الاجتماعية وهي الرؤية التي تصالحت مع الواقع الاجتماعي، مما يؤكد على الانهزام والسلبية. فموقف المصالحة مع الواقع يتقبل الواقع كما هو دون أن يحاول إصلاحه، أو رفضه. فالرؤية في هذه الحالة تبقى مرتبطة بالوعي القائم، فلا حضور للوعي الممكن ما دام الإنسان راض بواقعه وقدره. والنمط الثالث من الرؤية السوسيولوجيا للحرب، رؤية تنطلق من التاريخ لتفسير الواقع الاجتماعي المؤلم، واقع العصبيات والنعرات الطائفية التي كانت وراء الحرب الأهلية ذات الأهداف والمصالح الشخصية، لكنها رؤية متفائلة لأنها مافتئت ترى الدور الفاعل للمثقف على الساحة الفكرية والاجتماعية، رؤية المثقف الذي لم يمت الرافض لموت التاريخ والإنسان. وأما النمط الرابع من الرؤية التي تندرج ضمن الرؤية الاجتماعية العامة للواقع، في رؤية التماسك الاجتماعي، التي بقيت على مستوى الافتراض والتخييل، إذ أن التماسك على مستوى البنية يماثله تماسك على مستوى الواقع.

على الرغم من تعدد أنماط الرؤى الاجتماعية وتنوعها، إلا إنها تشكل رؤية اجتماعية للواقع العربي، إبان فترات مختلفة، لكنها رؤية استوعبت ما كان يجري حولها من أحداث وفكر وتاريخ وقيم ومفاهيم.. الخ، وتجاوزت الوعي القائم، باستحضار الوعي الممكن، الذي عبر عن طموحات وآمال الجماعات.

---

(1) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 295

(2) م. س: 298

الفصل الثالث

البنيوية التكوينية والرؤيا الصوفية

أولا: نحو قراءة موضوعية للمنهج

ثانيا: البنية المعمارية للقصيدة الصوفية

ثالثا: البنى الموضوعاتية وتناظرها مع الرؤيا الصوفية

رابعا: تمظهر الرؤيا الصوفية في مكونات البنية الأسلوبية

الفصل الثالث

البنيوية التكوينية والرؤيا الصوفية

أولا: نحو قراءة موضوعية للمنهج

نقارب في هذا الفصل الرؤية الصوفية للعالم من خلال القراءة التي أنجزها الباحث مختار حبار والتي اتخذت من التجربة الشعرية الصوفية موضوعا لدراستها. وستنهض مقاربتنا على تمثل شكل التجربة الشعرية الصوفية بوصفها شكلا تعبيريا في علاقاته التفاعلية بمكونه الباني أو بمرجعيته. ولتقويم هذه القراءة حاولت الوقوف عند العناصر التالية وهي العناصر التي استوحيتها من الدراسة نفسها، فكان وقوفي أولا على المنهج الذي اعتمده الباحث بوصفه الآلية المركزية التي مكنته من أن يضع يده على العلاقة التفاعلية بين البنية العميقة الدالة وبين البنية اللسانية السطحية. أما العنصر الثاني فقد عزلت فيه البنية الذهنية الرؤيا لتمثل التجربة الشعرية الصوفية، وهي بنية ثابتة وموحدة بين جميع الصوفيين، ثم حاولت الكشف عن التمظهرات الجزئية للبنية الذهنية الصوفية الرؤيا من خلال عرض البنى الموضوعاتية في تناظرها مع الرؤيا الصوفية للعالم، ومكونات البنية الأسلوبية للقصيدة الصوفية، ثم تقييم هذه القراءة.

أكدت القراءات النقدية التي كانت موضوع متابعة وتحليل في هذا البحث على أن تعدد وتنوع التشكيلات الأسلوبية للتجارب الإبداعية مرتبط برؤى المبدعين للعالم. فالرؤية للعالم بوصفها تعبيرا عن وجهة نظر مجموعة اجتماعية لم تتخذ نمطا واحدا، فكانت الرؤية المأساوية والرؤية الاجتماعية والرؤية التاريخية... وهي الرؤى التي ألفيناها تهيمن على القراءات النقدية العربية دون أن تحصر جميعها، فهناك رؤى ماتزال مضمرة في الآثار الأدبية والنقدية والفكرية وفي الكتابات السياسية والاجتماعية وغيرها، ومن هذه الرؤى الرؤيا الصوفية، وهي الرؤيا التي اهتدى إلى إليها مختار حبار في الدراسة التي خصصها لـ شعر أبي مدين التلمساني، الصوفي[1].

ولا غرو إن خصصنا فصلا كاملا لهذه الدراسة لسبب بسيط وهو أننا لم نجد دراسة عربية مماثلة اهتمت بتناول الرؤيا الصوفية للعالم وفق هذا المنظور. إن تميز الرؤية الصوفية للعالم نابع من الرؤية نفسها المتميزة بالثبات من جهة، ولكونها تعبر عن مجموع الشعراء الصوفيين للعالم من جهة ثانية، تبرز في السلوك والممارسة العملية وفي الإنتاج الإبداعي والنظري، وإن جاءت رؤية فردية، ((إنما هي نسيج مركب من مجموع الرؤى السابقة، وكما تمثلها ووعاها (أي فرد)))[2].

---

(1) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل

(2) محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم:38

إن تميز الرؤيا الصوفية للعالم عن مستويات الرؤى الأخرى للعالم نابع من أن تفسير الرؤيا الصوفية للعالم لا يخضع – منهجيا – إلى البحث عنها خارج البنية النصية، كما رأينا في المقاربات النقدية لهذه المدونة فلم يكن بوسع 'غولدمان' – مثلا – تحديد الرؤية المأساوية للعالم للزمرة الجانسينية من خلال مسرحيات راسين وأفكار 'بسكال'، لو لم يلجأ إلى الأساس الاجتماعي والفكري للجانسينية، ففيه وجد الباحث تفسيرا لمأساة الزمرة[1].

وإذا كان النقاد يتفقون على أن تصور الأديب أو المفكر للرؤية لا يتحقق بمفرده إلا عند العبقري الفذ. فالرؤية من طبيعتها وعي جماعي يعبر فيها المبدع عن طموحات الزمرة التي ينتمي إليها، فإن الرؤيا الصوفية للعالم جمعت بين الطابع الفردي والطابع الجماعي، لأن التعبير عما يقوله الفرد يتماهى مع ما تقوله الجماعة، وهذا هو التحديد الوجيه لمفهوم الرؤيا الصوفية كما حدده الباحث. فهي ((البنية العميقة أو الذهنية أو المرجعية التي تصور رؤيا الصوفية للعالم، وهي الرؤيا التي ألفيناها ثابتة وموحدة بين جماعة المتصوفة عموما، حصرناها في دائرة صوفية كبرى تلخص تصورهم الكلي للوجود، ودائرة صغرى متولدة عنها ترسم السلوك العملي للمريد وتتحكم في تشكيل قصيدة التجربة الصوفية العملية تشكيلا نمطيا محددا))[2].

ومن هنا كانت المنهجية التي تبناها الباحث مختار حبار – والتي اصطلح عليها بمصطلح 'خريطة' – تنسجم في أهدافها وتوجهاتها مع الخطاب الشعري الصوفي الذي يجسد رؤية الفرد ورؤية الجماعة. ويتأكد وفاء الشاعر الصوفي لرؤيته من وفاء التشكيل وتمامه الذي صاغه صياغة تعكس رؤيته للعالم، والتي هي خلاصة التجربة الصوفية والسلوك العملي للصوفية التي يختزلها المثلث الدلالي الصوفي (خلق – حق – خلق).

إن رؤيا الصوفي للعالم ليست مجرد موقف فكري، وإنما هي سلوك عملي عند جميع المتصوفة أفرادا كانوا أو زمرة، وليست ضربا من التخييل أو البناء الفكري، إنما هي رؤيا ذات وظيفة اجتماعية، وهذا يؤكده الباحث في قوله التالي: ((إن المتصوف –... – لابد له من أن يسعى هو أولا إلى تغيير ما بنفسه من حظوظ عن طريق المقامات المرسومة في سلم الترقي نحو الحق، حتى يتم له القيام بالحق، ثم يعود إلى الخلق أو المجتمع ليقوم فيه مغيرا الكائن إلى الممكن بالحق للحق))[3].

فللرؤيا الصوفية للعالم هذه الوظيفة الاجتماعية، لأن غاية الصوفي من القيام بهذه التجربة هو تغيير العالم عن طريق السلطة الروحية التي يمارسها في المجتمع الذي ينتمي إليه. وعلى العموم فإن الرؤيا

(1) Voir, L.Goldmann, Le Dieu caché; deuxième partie, (le fondement social et intellectuel)

(2) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 24

(3) م.س: 23

الصوفية للعالم هي من نمط الرؤى التجريدية، ((لأنها لا تتقيد بالزمان والمكان، ولا تتعامل مع اليومي والزائل، ومن هنا تتميز هذه الرؤية عند ظهورها أو تجليها الأدبي بجردة مطلقة))[1].

تقتضي الخطة المنهجية التي رسمناها لهذا البحث أن نقف بادىء ذي بدء عند المنهج الذي تبناه الباحث لمقاربة الرؤيا الصوفية للعالم في شعر أبي مدين التلمساني، وهي الخطة التي نريد دراستها وتقويمها لثمن نتائجها المتمثلة أساسا في الرؤيا الصوفية لشعر 'أبي مدين' خصوصا، والشعر الصوفي عموما، ولسبر الخطة المنهجية التي اعتمدها الباحث. رأينا من المفيد مساءلة المنهج الذي تبناه 'مختار حبار' لتفسير الرؤية المتهدفة.

كشف الباحث في مدخل الدراسة عن القراءات النقدية النظرية والتطبيقية التي اعتمد عليها لصياغة منهجه الذي مكنه، فيما بعد، من مقاربة شعر أبي مدين التلمساني' (الرؤيا والتشكيل) واتضح من البيان المنهجي الذي قدمه في كتابه، أنه لم يحدد بصفة مباشرة المنطلقات المنهجية النظرية المتصلة بالمنهج البنيوي التكويني، وكذا الآليات والأدوات الإجرائية، والتي من المفترض أن تعينه على قراءة شعر أبي مدين التلمساني'، واكتفى بالقول إن قراءته ((للقصيدة الصوفية عموما وشعر أبي مدين الصوفي خصوصا... تفيد من مناهج الدراسات التطبيقية، كما تفيد من روح منهج البنيوية التكوينية للفرنسي لوسيان غولدمان' والذي يرى: أن ما من عمل أدبي إلا و يتضمن رؤية للعالم تنتظمه في جملة أجزائه))[2].

نتبين مما سبق أن الباحث لم يلزم نفسه بالتطبيق الحرفي لمنهج 'غولدمان' – كما بينا أسسه ومبادئه في مدخل هذه الدراسة – لسبب بسيط يرجع للتجربة الشعرية الصوفية المتميزة التي تقتضي نوعا من المرونة والليونة في التعامل مع المنهج البنيوي التكويني. ومن هنا نتمثل قوله السابق (كما تفيد من روح منهج البنيوية التكوينية) الذي يستوحى منه هذه المرونة التي أومأنا إليها، أي أن الباحث طوع المنهج الغولدماني بما يفيده ويساعده على تمثل الرؤيا الصوفية للعالم.

ويبدو أن الباحث قد وعى مسألة التركيز والاستفادة من المنهج التكويني بما يخدم خصوصية التجربة الشعرية الصوفية التي هي محل دراسة وتجريب. ويستدل من سياق القراءة أن الباحث استعان بالدراسات التطبيقية لتمثل التجربة الشعرية الصوفية و تحديد رؤياها إسوة ببعض القراءات والأعمال النقدية التي قاربت أعمالا إبداعية مقاربة استكشافية، والتي حاولت ربط بنية وفضاء الأعمال بأصولها ومنابعها، وبذلك يتحقق التماثل بين البنية الدالة 'الرؤية' والأداة. و((ربما كان من الأجدى لنا وللقارىء أن ينصرف همنا مباشرا إلى تحديد مفهوم 'الرؤيا والتشكيل' تحديدا نقديا مجردا، بقدر ما ينصرف إلى تحديد ذلك تحديدا عمليا، وذلك بالإشارة المختزلة إلى بعض الأعمال النقدية التي انشغل أصحابها بقراءة بعض الأعمال

(1) محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، 40

(2) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤية والتشكيل: 18

قراءة استكشافية، تحاول أن تربط النص الأدبي بوصفه قابلا أو تشكيلا، وبين دلالته العميقة أو نواته أو رؤيته بوصفها فاعلا أو قائلا حقيقيا)) (1).

إن استفادة الباحث من الممارسات النقدية وتجنب الخوض في المسائل النظرية أمر اقتضته طبيعة التجربة الشعرية الصوفية نفسها، وليس من باب التقصير، وإنما من باب الحرص على أن يكون تفسير التشكيل تفسيرا صحيحا. وصحة التفسير تكمن في اكتشاف المنابع. ((لأن التفسير الصحيح أو قريب من الصحة، لأي شكل من الأشكال التعبيرية لا يستقيم إلا باستكشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية)) (2).

وواضح مما سبق أن الباحث م. حبار قد أفاد من الدراسات التطبيقية التي حايثت المنهج البنيوي التكويني. ولعل الإفادة المباشرة من الممارسات النقدية جنبت الباحث السقوط في الفجوات المنهجية للبنيوية التكوينية في المقاربات النقدية، ومكنته من الاستفادة الحية من الانجازات النقدية ومن النتائج التي توصل إليها الباحثون والنقاد الذي خاضوا في هذه التجربة النقدية، والتي تتفاوت من باحث لآخر، وقد أشار م. حبار إلى الدراسات التطبيقية التي استعان بها، ومن بينها الدراسة التطبيقية التي أنجزها الطاهر لبيب على الشعراء العذريين، والتي أشرنا إليها في مدخل الدراسة(3). وهي الدراسة التي حاول فيها الباحث الطاهر لبيب ربط الظاهرة العذرية بأصولها، حيث ارتكز منهجه ((إلى مبدأ جد بسيط، هو أنه لا ينبغي مساءلة الشاعر بل مساءلة شعره. ومن ثم فإن موضوعه هو التحليل المحايث للأثر، أي الإبانة عن شبكة من الدلالات الباطنية التي ينبغي الإنتهاء إليها دون قسر النص)) (4). ومن هذا الباب يمكن أن نقول إن م. حبار وفق في رسم تصور خطته المنهجية التي قارب بها التجربة الشعرية الصوفية، من خلال الممارسات النقدية التي كانت قريبة من موضوعه.

وفي هذا السياق أشار الباحث إلى المصادر والمراجع القديمة والحديثة، التي حاولت ربط الظاهرة الأدبية بمنابعها بشيء من التفاوت. ومن هذه كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة الذي اقتبس منه نصا هاما، اعتبره محاولة صحيحة ((إلى منهج يحاول أن يربط ظواهر الأشياء بمنابعها ودوافعها الفاعلة)) (5). ولو أن ابن قتيبة لم يهتد إلى تحديد المنبع الثقافي والأيديولوجي لبنية القصيدة الطللية. فتحديد المنبع..هو بمثابة تحديد الحقل على حد مفهوم بيير بورديو، الذي يساعد على إعطاء تفسير للظاهرة الأدبية.

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤية والتشكيل: 15

(2) راجع، مدخل الدراسة: 15

(3) راجع، مدخل الدراسة: 15

(4) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا)، 6.

(5) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 16

والشاهد - هنا - أن الباحث اهتدى إلى الكشف عن وجود منهج يحاول أن يربط الظاهرة الأدبية بمنابعها الفاعلة في التراث العربي القديم. ويبين الباحث، أيضا، إفادته من الدراسات المعاصرة التي عملت على فهم البنية السطحية قبل أن تغوص في البنية العميقة أو النوايا، ومن أهم ما قرأ كتاب الشعر الجاهلي لإبراهيم عبد الرحمن محمد الذي تناول فيه مسألة ربط القصيدة الجاهلية بأصولها، ((وهي قراءة حاولت أن تجد علاقة بين بنية القصيدة الجاهلية في أجزائها ورموزها وحضارة العرب القديمة بما فيها من معتقدات دينية وثنية وتوحيدية وميثولوجية، بوصفها منابع وأصولا طبيعية نشأت فيها تلك البنية وتشكلت وفقها)) (1).

يتخلص منهج إبراهيم عبد الرحمن محمد، كما بينه في ختام مقدمته وهو ((المزاوجة بين التحليل الفني والتفسير الموضوعي، تحريضا على إعادة قراءته (الشعر الجاهلي) وإعادة رصد رموزه التي تختفي وراء صوره، وأساليبه وموسيقاه)) (2). والملاحظ أن الباحث إبراهيم ع. الرحمن لم يطلق على منهجه مصطلحا دقيقا أو تسمية محددة تمكننا من أن نحدد تصوره للمنهج الذي تبناه، إلى أننا يمكن أن نؤكد على حرصه الشديد على ربط الظاهرة الفنية بمكونها الباني، وبمنابعها الفاعلة. وفي هذا السياق أشار إبراهيم عبد الرحمن إلى أن وظيفة النقد لا تخرج عن أمرين: ((الأول تفسير الأعمال الأدبية، والكشف عن معانيها الكامنة وراء رموزها، والثاني تقويم الأعمال وإصدار الأحكام الفنية عليها)) (3).

وواضح أن منهج إبراهيم عبد الرحمن الذي أفاد منه مختار حبار منهج نراه يقوم على أساس تفاعل الرؤية بالتشكيل، فالعملية النقدية بالنسبة لـ إبراهيم عبد الرحمن تنهض على أساس الكشف عن البنية العميقة الدالة التي تختبئ وراء الشكل والرموز، ومنها يقوم الشكل باعتباره بنية سطحية سامتها البنية السابقة عليها. وبناء على ذلك في قامت الدراسة على جزئتين متقابلتين، ففي الأولى: درس موضوعات أساسية تتصل بثقافة العصر الجاهلي وظواهره الحضارية، وديانة الجاهليين ورواية الشعر مبينا كيف انتهت هذه الظواهر الموغلة في القدم إلى ثقافة الجاهليين. وفي القسم المقابل تناول البناء الفني للشعر الجاهلي في ضوء المعطيات الحضارية والميثولوجية.

من الدراسات الأساسية التي شكلت القاعدة المنهجية التي ارتكز عليها الباحث لقراءة شعر أبي مدين من حيث الرؤيا والتشكيل، والتي تتماثل مع دراسة إبراهيم عبد الرحمن محمد من حيث المنهج دراسة فلاديمير بروب التي خصها للحكاية الروسية (مورفولوجية الحكايات الخرافية الروسية). فما هي الجوانب المنهجية التي أفادها الباحث من هذه الدراسة، التي ساعدته على مقاربة التجربة الشعرية الصوفية عموما، وشعر أبي مدين التلمساني خصوصا.؟

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 17

(2) إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية: رجع المقدمة: هـ

(3) م. س: 3

إن الإجابة عن هذا السؤال تبدو صعبة، لكون الباحث لم يشر بدقة إلى الجوانب التي أفاد منها، واكتفى بعرض منهج بروب الذي طبقه على الحكايات الخرافية ((وهو الاهتداء إلى الوصف الدقيق لبنية الحكاية الخرافية، وإحصاء ووظائفها التركيبية)) [1]. وأكد مختار حبار على منهج بروب ولو انه اقتصر على فهم البنية السطحية أو الشكلية للحكاية الخرافية، إلا أنه كان عاقدا العزم على استكماله بما يساعد على تفسير البنية العميقة ونعني بها الرؤية، وهذا جانب لم ينجزه بروب كما أشار إلى ذلك الباحث في قول ((على الرغم من أن القصد كان معقودا على استكشاف المنابع والأصول الأولى التي انتظمت بموجبها الحكاية الخرافية هذا الإنتظام الموحد)) [2].

لقد صاغ مختار. حبار منهج قراءته لـ شعر أبي مدين التلمساني على مبدأ منهجي متوازن وهو أن تفسير ((أي شكل من الأشكال التعبيرية لا يستقيم إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية)) [3]. وأن الصياغة المفترضة قامت على أساس استثمار الممارسات النقدية التي تقاربت في نفس التوجه الذي أومأنا إليه في هذه الجزئية. ويبدو لنا أن الاستفادة من المقاربات النقدية ومن الدراسات التطبيقية التي ذكرها الباحث، هي أفضل من العودة إلى المسائل النظرية - على الرغم من أهميتها - التي لا تفيد مشروع الباحث بطريقة مباشرة. وبناء على ما تقدم فإن استثمار الممارسات هو ذاته تجنب للثغرات والهفوات المنهجية التي وقع فيها الباحثون.

وضمن هذا السياق أشار الباحث في المدخل المنهجي إلى مصطلح يعد أساس الدراسة، وهو مفهوم الرؤيا بوصفه أحد المصطلحات المركزية في المنهج الذي تبناه الباحث، والآلية الإجرائية للتفسير، فالمفهوم الذي أسداه الباحث للمصطلح لا يبتعد كثيرا عن المفهوم الذي أعطاه غولدمان للمصطلح نفسه الرؤية وهذا ما يوضحه الباحث في القول التالي: ((فإن مفهوم الرؤيا التي نريد ليست فردية بقدر ما هي جماعية، وليست مفهومات المنطوقات المباشرة أو الإصطلاحية بقدر ما هي المرجعية الدلالية العميقة التي تمثل منبع عمل الجماعة ومشربهم الأيديولوجي)) [4].

إن مفهوم الرؤيا كما حدده م.حبار هو رديف للمرجعية الدلالية العميقة، في تأصيل العمل الإبداعي الذي هو جماعي بالطبع يعبر عن موقفهم الأيديولوجي، ومن هذا المفهوم لـالرؤيا يبرز موقف الباحث الذي لا نعتبره متعارضا مع رأي غولدمان بل يكمله. ومن هذا الباب فالرؤية التي يقصدها الباحث مختار حبار ي منبع الدلالة الجماعية، وعلى سبيل المثال فإن تفسير الشعر الجاهلي ليس مرتبطا بما تتيحه

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 18

(2) م. س: 18

(3) م. س: 15

(4) م. س:18-19

المقاربة الوصفية للشعر، إنما بالبحث عنها (أي الرؤية) في المعتقدات وفي منابع الحضارة العربية. ومن هذا المنظور يصبح البحث عن الرؤيا تفسيرا للعمل الإبداعي،وبهذا يكون الباحث قد خالف الرأي القائل إن ((رؤية العالم... تتجلى من حيث هي قاعدة صارخة أو أيديولوجيا أو سياق فلسفي لا يقع خارج النص وإنما يكمن في صميم العلاقة التي تربط العمل الأدبي بوصفه تركيبا خاصا بالبنية العامة التي تفضي عليه طابعه الفني)) [1].

ويذهب الباحث إلى أن الرؤية قد تكون بعيدة، كما هو الحال بالنسبة ((للظاهرة الطللية، حيث بقي التشكيل تقليدا موحدا في تركيبه، بينما توارى المشرب وانطمر في غياهب التاريخ)) [2]. وقد تكون الرؤية قريبة، ((كما هو الشأن في تقليد القصيدة الصوفية بحكم حداثة سنها نسبيا وبحكم التدوين والكتابة)) [3]. وهي صلب المقاربة. غير أن ما تنفرد به الرؤيا الصوفية، عند جموع الشعراء الصوفيين، الثبات والتوحد.

بناء على ما تقدم فقد بنى الباحث مقاربته بعد ((حصر بنية القصيدة الصوفية التقليدية بالإضافة إلى الموشح)) [4]. وتتلخص عناصر البنية في بناء الهيكل العام للقصيدة، فالموضوعات التي يتضمنها الهيكل العام ويحتوي عليها بناؤه، فالأساليب والأدوات التعبيرية التي تتضمنها الموضوعات وتحتوي عليها، فالمعاجم اللغوية التي تتضمنها الموضوعات والأساليب [5].

وفي سياق وصف بنية القصيدة الصوفية وجد الباحث أنها تتشكل من جزئين أساسين هما: الفرق الأول مبني إلى بعد الغياب، والفرق الثاني مبني إلى بعد الحضور. وكلا البعدين، كما يرى الباحث، ((يشكلان بنية القصيدة تشكيلا متقابلا ومتباينا)) [6] وقد أنضى وصف هيكل القصيدة الصوفية إلى الترسيمة التالية:

[غياب] [حضور] أو العكس

[غياب صريح] [حضور إيحائي ضمني ممكن]

[حضور صريح] [حضور إيحائي ضمني ممكن] [7]

(1) جون هال، وليام بويلوور، ولبامز شوبان، مقالات ضد البنيوية، ترجمة إبراهيم خليل، 41

(2) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 19

(3) م. س: 19

(4) م. س: 20

(5) م. س: 20

(6) م. س: 20

(7) م. س: 20

أدى حصر البنية الدالة للقصيدة الصوفية إلى تفكيك عناصرها التي أشرنا إليها، وأول الموضوعات الشعرية التي وصفها الباحث بأنها أيقونات ((لعلاقة المشابهة التامة أو شبه التامة بين ما تدل عليه الموضوعة، في تقابل مفرداتها، وتضافرها فيما بينها في واقع العيان، وبين المتصور الدلالي الصوفي))(1).

اقتضت الخطة المنهجية التي رسمها الباحث ربط كل عنصر من عناصر بنية القصيدة الصوفية ب هيكلها العام الذي حدده في قسمين أساسين، كما أسلفنا القول منذ حين، وهكذا فإن الموضوعات التي تختص بالبعد الأول (الغياب) هي الأطلال، والحنين والرحلة. أما الموضوعات التي تختص بالبعد الثاني (الحضور) فقد حصرها في الخمرة المادية والمقام والحال. وأخيرا الموضوعات التي تختص بالبعدين (الغياب و الحضور)، فقد مثلها في الغزل والحب الإلهي. وما قيل عن عنصر الموضوعات ينسحب على بقية العناصر الأخرى لبنية القصيدة الصوفية. وبعد حصر كل ذلك، أقام الباحث العلاقة بينها و بين أبعاد القصيدة الصوفية.

إن المنهج الذي اعتمده الباحث، بناء على خطة تتسم بالتناسق والانسجام، ودليلنا في ذلك أن دراسة كل عنصر من عناصر بنية القصيدة الصوفية، لم تكن بمنأى عن العلاقة بينها وبين أبعاد القصيدة الصوفية التي ألفيناها حاضرة في كل عنصر من عناصرها. إن بناء هذه الخطة المنهجية على التناسق والانسجام، مكن الباحث من الوصول إلى حكم قيمي يفيد ((أن هذا الوصف لتشكيل القصيدة الصوفية تشكيلا نمطيا موحدا، على العموم، ينطبق على القصائد المعبرة عن التجربة الصوفية العملية، أكثر على القصائد المعبرة عن التصوف النظري وفلسفته))(2).

يندرج كل ما سبق في جانب من جوانب المنهج الذي استوحاه الباحث من الدراسات التطبيقية التي أشرنا إليها، وهو المنهج المتعلق بالظاهرة الفنية للقصيدة الصوفية. أما فيما يتعلق بالجانب الثاني وهو الخاص بالبحث عن المنابع الفاعلة في هذه القصيدة أو كما قال الباحث ((العلة التي تشكلت بموجبها القصيدة الصوفية ذات السلوك الصوفي العملي))(3). فإننا نجده قد حصرها في ((البنية الدلالية العميقة الموحدة أيضا، التي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي تم استنتاجها من مجموع ما قرأناه من القصائد نفسها، ثم من سلوك الصوفية العملي والنظري))(4). فما هي العناصر التي تشترك في رسم الدلالة العميقة الموحدة.؟ أو بتعبير أدق ما هي طبيعة رؤيا الشعراء الصوفيين للعالم.؟

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 20-21

(2) م.س، 21

(3) م. س: 21

(4) م. س: 22

تتشكل البنية الدلالية العميقة التي استنتجها الباحث من مجموع شعر الصوفيين وسلوكهم، وهي ((دلالة موحدة، على شكل مثلث))(1). وهي (أي الدلالة) كما يراها الباحث تتماثل مع سلوك الصوفية. فالصوفي في رحلته ينطلق من الخلق إلى الحق ليعود إلى الخلق، فالرحلة نمطية ثابتة في حياة الصوفي [خلق - حق - خلق]. هذا منبع من الدلالة الصوفية والذي أشار إليه الباحث في قوله: ((يوافق (أي المثلث) تمام الموافقة سلوك الصوفية العملي، فهم جميعا ينطلقون في سلوكهم من موقع الخلق، والذي يسمونه [الفرق الأول]، ثم يتدرجون منه نحو [الحق]، حيث يتم لهم [الجمع]، ولا بد بعده من صحو وعودة إلى موقع الخلق، وهو ما يسمونه بـ [الفرق الثاني]))(2).

أما العنصر الثاني المشكل لمصدر للدلالة الصوفية التي يحتضنها المثلث الصوفي وهو النبوة المحمدية التي تعتبر المعين - بالنسبة للصوفي - الذي لا ينضب، فهي مصدر رؤياه، ((وقد استمد كيانه وشرعيته من العروج النبوي))(3). فضلا عن الأحاديث النبوية الشرعية التي تعد أحد العنصر الهامة للرؤيا الصوفية، وللتأكيد على ذلك يستشهد الباحث بالحديث القدسي الذي أخذه عن ابن خلدون والذي ورد في كتابه (شفاء السائل لتهذيب المسائل): ((كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق ليعرفوني))(4). وقد أكد ابن عربي على هذه الحقيقة حينما رأى أن الحقيقة وأشار محقق هذا الكتاب عثمان إسماعيل يحي أن الحديث السابق ورد في رسالة الأحاديث الكاذبة والضعيفة لابن تيمية (مخطوط) [هذا ليس من كلام النبي، صلى الله عليه وسلم، ولا يعرف له إسناد صحيح ولا ضعيف]. وتبعه ابن حجر والزركشي. ويقول علي القاري: ولكن معناه مستفاد من قوله تعالى: ﴿وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ﴾، أي ليعرفون كما فسره ابن عباس. وفي روضة التعريف (مخطوط سليم 495 / 182 أ) [إن هذا الحديث عند الصوفية في صحة الإسناد إليه بمنزلة حديث التواتر عند المجتهد] ص: 182

المحمدية هي مصدر كل الحقائق، ومن هنا، فلا غرو أن تكون رؤيا الصوفيين هي النبوة المحمدية: ((إن كل نبي من لدن آدم إلى آخر نبي، ما منهم أحد إلا يأخذ من مشكاة خاتم النبيين، وإن تأخر وجود طينته

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 22

(2) م. س: 22

(3) م. س: 22

(4) ورد هذا الحديث في التجليات الإلهية لمحي الدين بن العربي بالرواية التالية: [كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت خلقا في عرفوني] ص: 184.

فإنه بحقيقته موجود، وهو قوله صلى الله علية وسلم: كنت نبيا وآدم بين الماء والطين)) [1]. والشاهد في هذا القول أن الدعوة المحمدية تتمثل في شخص الرسول - صلى الله عليه وسلم - هي طلب الرؤيا الصوفية والمعبرة عن حقيقتها.

في هذا السياق يكشف الباحث م. حبار عن المصطلحات الأساسية التي استوحاها من منهج غولدمان لتسعفه على تمثل التجربة الشعرية الصوفية المختزلة في المثلث الدلالي. فالخلق أو المجتمع هو الواقع القائم، والتغير هو الوعي الممكن بالحق وللحق.

تختم هذه القراءة في منهج الباحث بالإشارة إلى خاصية رؤيا الصوفية للعالم، و هي في الواقع رؤيا متميزة ثابتة وموحدة بين جماعة المتصوفة عموما)) [2]. وبالتالي فإننا لا نفترض أن نجد غير هذه الرؤيا في التجربة الشعرية الصوفية. فمقياس صوفية الشعر هي حضور الدلالة الثلاثية، ومعيار الرؤيا الصوفية التشكيل الشعري الذي يجسدها. ويمكن أن نلاحظ أن الرؤيا الصوفية للعالم للتجربة الصوفية، لا تقتضي من الباحث تفسيرا خارج البنية السطحية. فتفسيرها متضمن في تشكيلها باعتبار خصوصية التجربة الشعرية، ومن أجل ذلك جاءت هذه القراءة لتحديد الخطوط العريضة لخريطة تسمح بقراءة الخطاب الشعري الصوفي والاقتراب منه.

ثانيا: البنية المعمارية للقصيدة الصوفية:

يقصد بالبنية المعمارية للقصيدة الصوفية الطريقة التي بنيت بها القصيدة الصوفية، وكان لا بد من البدء بالتشكيل الهيكلي للخطاب الصوفي، لأنه بمثابة ظهر البعير الذي يوضع عليه السرج، ((إنه بمجرد أن يرتاد الشاعر الصوفي شكلا من أشكال القصيدة الصوفية، فإن كل شيء في قصيدته يتصرف، أو يرتفع إلى أجواء صوفية، وتصبح بنى القصيدة كلها علامات لها محملات جديدة مصاحبة للمحمولات الاصطلاحية)) [3].

يتضمن شكل القصيدة الصوفية مضمونها، وليس مجرد تشكيل لغوي حيادي، إنه وسيلة مركزية في الخطاب الصوفي للتحليق في الأجواء الصوفية، ومن هذا الباب تصبح القصيدة تشكيلا يحمل مدلولات

(1) محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج 1: 63 -64، نقلا عن، عبد المنعم عزيز النصر، العلاقة بين الحقيقة والإنسان الكامل عند الشاعر الشيخ محي الدين بن عربي مجلة دراسات، المجلد 27، العدد 2 أب 2000: 375
والحديث الشريف: عن أبي هريرة قال: قالوا يا رسول الله -صلى الله عليه وسلم- متى وجبت لك النبوة؟ قال وآدم بين الروح والجسد

(2) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 24

(3) مختار حبار، سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تجليات الحداثة، العدد 2، يونيو، 1993: 44

رؤيا صوفية، إلا أن م. حبار يميز بناء القصيدة الصوفية عن بناء غيرها من الأجناس الشعرية العربية الأخرى، لأنها ((تخضع في بنائها للمثلث الصوفي مثلما يخضع له الشاعر الصوفي في مقاماته وأحواله)) [1].

فما هي خصائص التشكيل الهيكلي للقصيد الصوفية؟

للخوض في هذه المسألة ينطلق الباحث من مسلمة ذات أسس عملية مر بها أبو مدين التلمساني ((في تجربته السلوكية بالمراحل الصوفية الثلاث: مرحلة الفرق الأول،- مرحلة الجمع -، فمرحلة صحو الجمع أو الفرق الثاني)) [2]، وهذه المراحل الثلاث يجدها الباحث تتماثل كلية مع ((المثلث الدلالي الصوفي [خلق - حق - خلق])) [3]. ومن هذا التحليل يلج الباحث إلى الخطاب: الشعري الصوفي بوصفه بنية معمارية لسانية، حيث افترض أنه يتأسس ((من ثلاثة أجزاء أو أقسام متباينة، قسم غياب أول - قسم حضور - فقسم غياب ثاني)) [4]. على نحو ما هو مبين في الترسيمة التالية: التجربة السلوكية الصوفية

مرحلة الفرق الأول	مرحلة الجمع	مرحلة صحو الجمع أو الفرق الثاني
خلق	حق	خلق
غياب أول	قسم حضور	غياب ثان

المثلث الدلالي الصوفي

بنية القصيدة الصوفية

هذا على مستوى الافتراض، أما على مستوى التحليل المحايث للنصوص الشعرية الصوفية، فإن الباحث تحصل على نتائج لا تنسجم مع فرضيته، بمعنى أن بنية الخطاب الشعري الصوفي لا تتماثل مع التجربة السلوكية الصوفية ومع المثلث الدلالي الصوفي، فهي إذن، لا تتشكل ((إلا من جزأين اثنين: أحدهما يصور إنباء الذات الساكنة للمغيوب، ويناظر مرحلة الفرق الأول أو مرحلة [خلق5] في المثلث الدلالي الصوفي، وآخرهما يصور إنباء الذات الساكنة للمعلوم، ويناظر مرحلة الجمع أي الحضور أو مرحلة [حق])) [5]. غير أن مختار حبار يرى أن القول الشعري ((ينزاح إلى المرحلة الثانية صحو الجمع أو الفرق الثاني أو مرحلة: [خلق 2])) [6].

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 45

(2) م. س: 29

(3) م. س: 29

(4) م. س: 29

(5) م. س: 29

(6) م. س: 29

ويذهب الباحث أن الشاعر الصوفي يعبر عن المرحلة الثانية (الحضور) بعد الصحو، أي بعد عودته إلى الحياة العادية، فلا يستطيع أن يعبر عن مرحلة الحضور وهو في الحضور. واستخلص الباحث ((أن البناء الهيكلي للخطاب الشعري الصوفي ذو بُعدينْ فقط: أحدهما يجسد مرحلة الغياب الأول وآخرهما يجسد مرحلة الحضور، ولكن من موقع الغيب الثاني)) [1].

إذن فإن الشكل الشعري الذي يجسد التجربة الصوفية يتأسس على بعدين: بعد الغياب وبعد الحضور، وهو شكل يختزل التجربة الصوفية ويميزها. فالشكل مرتبط بالتجربة وهذه مرتبطة بدورها بالمثلث الدلالي الصوفي ((الذي يعتبر هو و الشكل بمثابة شيء واحد له ظاهر وباطن. فالمثلث يمثل الوجه الباطن في حين يمثل الشكل المتحقق صوتيا وكتابيا الوجه الظاهر، إذ تمتزج التجربة الصوفية وهي باطن بالتجربة الشعرية وهي ظاهر)) [2].

أبان الباحث مختار حبار عن أمرين أساسين في القصيدة الصوفية وكليهما يشكلان وجهين لعملة واحدة. فالجانب الأول لساني، والثاني دلالي، أو ما اصطلح عليه الباحث بمصطلحي الظاهر والباطن، وقسم هذا الأخير إلى ((قسمين كبيرين لا إلى ثلاثة)) [3]. فبالنسبة إلى القسم الأول فقد حصره في بعد الغياب ((ويمثل هذا القسم دلاليا في المثلث الصوفي اصطلاح خلق 1 = الفرق الأول)) [4]، ويشمل على بنى صغرى متداخلة هي توظيف أيقونات أما القسم الثاني فيتمثل في بعد الحضور. يشمل أيضا على ((بنى صغرى، قد تكون متداخلة هي توظيف أيقونات معينة مثل المحبة الخمر..)) [5]. أما القسم الثالث وهو القسم الحاضر الغائب، لأنه حاضر بصورة مستمرة في القسم الثاني ((لا نجد له وجودا ملموسا ومستقلا في بناء شكل القصيدة العام، فإنه موجد ضمنيا في قسمها الثاني، بل هو نفسه القسم الثاني... انزاح من موقف حق في قمة المثلث الصوفي إلى خلق 2 = الفرق الثاني، الذي يمثل اعتبار ما كان)) [6].

في سياق وصف التشكيل الهيكلي للقصيدة الصوفية يلاحظ الباحث أنها (أي القصيدة) قلما يجتمع فيها البعدان أو القسمان (غياب و حضور)، ((وقد يجتمعان في بعض التجارب الكاملة اجتماع تقابل)) [7]. ويسوق الباحث على ذلك أمثلة يجتمع فيها البعدان، منها (تائية سيدي الشيخ، أو نظم السلوك لابن الفارض، أو مقامة الأمير عبد القادر النثرية) هذا على المستوى الدلالي، أما على مستوى الكم، فقد

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 30

(2) مختار حبار، سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تجليات الحداثة، العدد 2، يونيو، 1993: 45

(3) م. س: 45

(4) م. س: 45

(5) م. س: 46

(6) م. س: 46

(7) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل: 30

إن النتائج التي توصل إليها الباحث، أن بعد (الغياب) يبقى هو البعد المهيمن في التجربة الشعرية الصوفية لسبب بسيط هو عدم الظفر بالبعد الآخر الذي يبقى أمنية كل صوفي، لذا تبقى ((الغلبة الغالبة هي عادة لمرحلة الغياب، ذلك لأن التجربة الصوفية العملية قلما يحظى فيها الصوفي بالحضور، فقد يظل ينشده في شعره دون فتح)) [1].

اقتضت المقاربة التي تبناها الباحث فضلا عن طبيعة التجربة الشعرية الصوفية أن يقوم بتصنيف القصائد الصوفية وفق المبدأ اللساني إلى بعد غياب وبعد حضور. ولتجسيد هذا المبدأ كشف الباحث عن المنهج الذي مكنه من تصنيف البعدين السالفين فقل: ((انطلقنا في ذلك من الكل المتدرج نحو الجزء أي من الخطاب الأدبي الصوفي، فالقصيدة، فأجزاء القصيدة، فموضوعات..القصيدة، فأساليبها ثم كلماتها أو معجمها، وبالنظر إلى الكل في سياق التصوف وأجوائه)) [2].

فبهذه الخطة المنهجية توصل الباحث إلى تجسيد رؤيا الصوفي للعالم، إيمانا منه بأن الجزء لا يمكن إدراكه إلا في إطار الكل أو العام. فدلالة المدلول لا تدرك إلا من خلال السياق العام للعبارة أو الجملة، ودلالة البيت لا تدرك إلا من الدلالة الشاملة للقصيدة، وهذا المبدأ نستحسنه، لأنه ينسجم مع التجربة الشعرية الصوفية التي تعبر عن دلالة شاملة ((لا تعكس إلا فاعلية واحدة هو المثلث الدلالي الصوفي)) [3].

من هذا المبدأ (التدرج من الكل نحو الجزء)، وانطلاقا من إرث الألسنيين القدماء والمعاصرين الذين ((لا يعتبرون الكلمة –... – وحدة دالة إلا بضم بعضها إلى بعض نحويا في لغة من اللغات، وفي سياق من السياقات)) [4]. فإن الباحث يحدد ثلاثة اعتبارات منهجية ينطلق منها في تعامله مع القصيدة الصوفية:

الاعتبار الأول: يتمثل في أن النص يعد بمثابة الجملة الكبيرة في الخطاب الأدبي، ويمكن أن يتجسد هذا الاعتبار على المستوى التطبيقي، باعتبار التجربة الشعرية الصوفية بمثابة بنية كبرى في الخطاب الأدبي الصوفي، وبالتالي. فلا بد من قراءة القصيدة الصوفية وفق هذا الاعتبار. الاعتبار الثاني: وهو ينطلق من ((مبدأ تقسيم الكلام إلى ضربين)) [5] وهذا المبدأ مؤصل عند القدماء والمحدثين، كما بين الباحث.

أما الاعتبارالمنهجي الثالث: وهو الوصول إلى مبدأ التصنيف اللساني للقصائد الصوفية، وقد تجسد عمليا على مستوى المقاربة في ((مستوى إحصاء النصوص الشعرية وتصنيفها بحسب دلالتها الكلية

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل: 30

(2) م. س: 30

(3) م. س: 30

(4) م. س: 32

(5) م. س: 31

الثانوية أو بنيته العميقة، والتي يحمل النص بوصفه 'جملة كبرى' أو 'علامة كبرى' على إنتاجها، والنص يجليها من خلال المعنى الأول... وتكون البنية السطحية هي القابل أو المجلي، تماما كما يتجلى واجب الوجود في ممكنات الوجود في المعتقد الصوفي))(1).

نستخلص مع الباحث أن البنية المعمارية للقصيدة الصوفية تختزل في الشكل الثاني، وهذا الشكل موجود في المثلث الدلالي الصوفي، وهو ذو وجهين أو بعدين [بعد الغياب] و[بعد الحضور]، ومن هذين البعدين دخل الباحث دراسة التشكيل الهيكلي للقصيدة الصوفية. فكيف قارب الباحث 'بعد الغياب' بوصفه شكلا من أشكال القصيدة الصوفية.؟ وكيف ماثل بينه وبين منابعه الفاعلة.؟

بداية قام الباحث بتحديد مفهوم 'بعد الغياب'(2)، وهو المفهوم الذي نراه ضروريا ليمكننا فيما بعد من القبض عليه في التجربة الشعرية الصوفية لأبي مدين التلمساني. ثم عرض نماذج شعرية لأبي مدين تجسد بعد غياب (الفرق 1)، وهو البعد المهيمن على التجربة الشعرية في النموذج الأول. وتجلت الخطة المنهجية التي اعتمدها الباحث في تطبيق الاعتبار الثاني – الذي أشرنا إليه منذ حين – الذي يرى أن النص المستهدف(3) يحمل المعنى و معنى المعنى، ويفهم ذلك من قول تعجب أحد المريدين – الذي نقله عن الباحث – حينما قرأ شعر شيخه، فيبدو أنه لم يجد ما كان يريده أو يعتقده، ((فقال الشيخ لمريده: إن فتشت في شعري عن الحب الجسداني فسوف تجده، وإن فتشت عن الحب الصوفي فسوف تجده أيضا، ولكن بالقدر الذي أنت عليه))(4).

إن كلام الشيخ، كما وصفه الباحث م. حيار، يحمل المعنى ومعنى المعنى، غير أن الكشف عن المعنى الثاني ليس بالأمر السهل إلا من أوتي القدرة على كشف حجاب هذا المعنى، وهذا ما يستوحى:

تذللت في البلدان حين سبيتي ... وبت بأوجاع الهوى أتقلب
فلو كان لي قلبان عشت بواحد ... وأترك قلبا في هواك يعذب
ولكن لي قلبا تملكه الهوى ... فلا العيش يهنا لي ولا الموت أقرب
كعصفورة في كف طفل يضمها ... تذوق سياق الموت والطفل يلعب
فلا الطفل ذو عقل يحن لما بها ... ولا الطير ذو ريش يطير فيذهب
تسميت بالمجنون من ألم الهوى ... وصارت بي الأمثال في الحي تضرب

(1) مختار حيار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل: 31
(2) م. س: 32
(3) راجع، م. س: 32
(4) راجع الأبيات، م س: 32-33

يا معشر العشاق موتوا صبابة ... كما مات بالهجران قيس المعذب

من قول الشيخ (ولكن بالقدر الذي أنت عليه) من جهة، وأكد عليه الباحث من جهة ثانية، لأنه ينسجم مع الاعتبار الثاني الذي صنفت في ضوئه الأبيات. معنى هذا أن الأبيات التي أومأنا إليها تندرج ضمن هذا الاعتبار، ((لا شيء باد فيها من القرائن اللفظية التي تمنع من إرادة الدلالة الأصلية للملفوظ، ولا شيء فيها يمنع من حملها على أنها في الحب الإنساني أو الجسداني))(1). وهذا ما قد يوهم البعض من اعتبار الأبيات من الحب الإنساني. ولتجنب القارىء الوقوع في فخ القراءة السطحية، اقترح الباحث مقاربة الأبيات وفق الاعتبارات السابقة لتحقيق القراءة الباطنية، وبهذا الإجراء نصل إلى اكتشاف المعنى، ومعنى المعنى. وقد تحققت هذه القراءة عند الباحث ومكنته من تجسيد رؤيا الشاعر للعالم (بعد الغياب)، حينما وضع القصيدة في سياق الخطاب الصوفي، وخطاب 'أبي مدين' في ديوانه.

بعد تثبيت الاعتبار الأول، قارب الباحث القصيدة في ضوء 'الإعتبار الثاني'، أي أنه انطلق من مبدأ منهجي أساسي يعتبر القصيدة 'جملة كبيرة' أو 'علامة كبيرة'، لأنها تقول 'المعنى ومعنى المعنى'، فهي دال له مدلولان الأول تحوي يفهم من ظاهر اللفظ وهو 'الحب الإنساني'، والثاني لا تحوي نصل إليه عن طريق الاستدلال والتأويل بواسطة المعنى الأولي هو'الحب الإلهي'(2).

من هنا بدأت تتضح تدريجيا ملامح المقاربة التي أشرنا إليها في الجزئية السابقة، والتي تقوم على المنهج الذي يربط الظاهرة الفنية ومنابعها الفاعلة، ويمكن أن تتمثل ذلك من المفاهيم والآليات الإجرائية التي وظفها الباحث في مقاربته. فالقصيدة هي ((استعارة كبيرة 'تصريحية قائمة على علاقة' التناظر والتماثل' بين الشبيه المصرح به أبدا والأصيل المطوى أبدا))(3). ومن هذا الباب يمكن القول إن الباحث كان في هذه المرحلة منسجما مع مبادئ المنهج البنيوي التكويني، وهذا يمكن أن نستدل عليه من مصطلحي 'التناظر والتماثل' بوصفهما مفهومين إجرائيين استعان بهما الباحث على مقاربة رؤيا القصيدة الكامنة بين الشبيه المتمثل ((في بنية القصيدة العربية التقليدية أو الموشح، والأصيل عادة ما يطوى لأنه ذوق خاص لتجربة خاصة... فلا غرابة إذن ألا تكون للتصوف، وهو ذوق خاص، لغته الخاصة به، التي تجسد مواجيده وأذواقه تجسيدا أصيلا، على الرغم من طول الحقبة الزمنية التي مرت بها التجربة الصوفية))(4).

(1) مختار حيار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل،33
(2) م. س: 33
(3) م. س: 34
(4) م. س: 34

نظرا لخصوصية التجربة الشعرية الصوفية، فقد نبه الباحث إلى مسألة منهجية أساسية، وهي أن مقاربة معنى المعنى لا تقف عند حدود المواءمة بين الدال والمفهوم، إنما ((بمقدار ما يكون عليه الدارس لهذا الشعر ملما بالمعرفة الصوفية في عمومها، مما يساعد على الربط بين الشبيه والأصل من جهة، وعلى إبراز الموقف الاجتماعي الصوفي من جهة أخرى)) [1].

وصفوة الكلام عن هذا الاعتبار أن منهج الباحث في مقاربة بعد الغياب في القصيدة الصوفية لأبي مدين، قائم على اعتبار القصيدة علامة كبرى لها دال ومدلول. فالأول يتمثل في الألفاظ والمصطلحات والإيقاع والأصوات، والثاني يتشكل من مفهومين أحدهما أولي وهو ما تدل عليه الدلالة المباشرة للنص.

لن يستوفى الكلام عن هذه المقاربة ما لم نتطرق إلى الاعتبار الثالث، الذي تعرض إليه الباحث لاستكمال قراءته للقصيدة المذكورة التي ((تجسد جانبا من جوانب المثلث الدلالي الصوفي بوصفه بنية عميقة كلية، هو جانب [خلق | حق] ومن ثم فهي من صنف شعر بعد الغياب أو بعد الفرق الذي يعد أبدا هو الفاعل والقصيدة أبدا هي القابل أو المجلي)) [2].

يستفاد من مقاربة مختار حبار أنه اعتمد على مفهوم التماثل Homologie بوصفه آلية إجرائية للكشف عن بعد الغياب من خلال العلاقة التي يقيمها التماثل بين علاقات بنية النص السطحية وعلاقات البنية الدالة العميقة التي قالها النص)) [3]. للتوصل إلى العلاقة الروحية التي جسدتها العلاقات الحسية في قصيدة أبي مدين)) [4].

إن مفهوم التماثل الذي وظفه الباحث لاستنباط العلاقات الروحية من العلاقات الحسية يؤكد على التزامه بروح المنهج البنيوي التكويني، وإن كان المصطلح ((يثير العلاقة بين الوعي الجمعي لطبقة أو أكثر من طبقات المجتمع مع البناء التخيلي للعمل الأدبي)) [5]. غير أن م. حبار نجح في تطويع المصطلح في ضوء التجربة الشعرية الصوفية ذلك أن الأصل في التماثل أن يكون بين العمل الإبداعي والوعي الجمعي للمجتمع، ولا يمكن أن نعتبر ممارسة الباحث للمصطلح إخلالا بمفهومه، بل مكنه بمرونة تنسجم والتجربة الصوفية. وإننا نجد كثيرا من الباحثين قد وظفوا المفهوم في مجالات أخرى، لغوية وسيميائية حيث ((استخدم المصطلح روسي لاندي Rossi Landi أحد السيميولوجيين، الذي استخدمه في وصف العلاقة بين

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل،34

(2) م. س: 36

(3) م. س: 39

(4) م. س: 39

(5) جون هال، وليام بويلوور، وليام شوبان، مقالات ضد البنيوية، ترجمة إبراهيم خليل: 49

الإنتاج اللغوي والإنتاج المادي، وهو مدين لغولدمان في استخدامه لهذا المفهوم، وإن كان هو الذي تناوله من المنظور السيميولوجي)) [1].

ليس من الضروري أن يلتزم الباحث بذات المفهوم للمصطلح، فقد يسيء ذلك إلى المنهج أكثر مما يخدمه. لذا فمن الحكمة أن يكيف مفهوم المصطلح حسب طبيعة الجنس الأدبي خصوصا إذا تعلق الأمر بجنس الشعر الذي يراه أصحاب هذا الاتجاه أنه من أصعب الأجناس الأدبية خضوعا للمنهج البنيوي التكويني. ومن هنا نقول إن الباحث اهتدى إلى استنباط العلاقة الروحية عن طريق العلاقة الحسية من خلال آلية التماثل التي جسدت العلاقة الأخرى التي لم يصرح بها النص مباشرة، ((وهي تعلق الذات الشاعرة بالآخر تعلق محبة وشوق)) [2]. وقد مكنت آلية التماثل الباحث من التوصل إلى أن العلاقات التي تشكل سطح البنية اللسانية... هي التي تحددها نظرية المعرفة الصوفية التي تتلخص في أنها: (محبة بين معرفتين) أي [معرفة، فمحبة،فمعرفة])) [3].

إن تحليل العلاقة الأولى وهي علاقة [المعرفة] الأولى، أوصلت الباحث إلى نتيجة استخلصها من النص، وهي أنه جسد بعدا من نظرية المعرفة، وهو بعد الغياب لأن ((الذات الصوفية ومن مقام خلق... وبدافع المحبة الحاصلة من التجلي الأول، والمعرفة الأولى، تصبو إلى التجلي الثاني وتتوق إليه... (لـ) معرفته معرفة حضورية أخرى)) [4].

في هذا السياق الذي مكن الباحث من أن يحدد رؤيا أبي مدين التلمساني، أدخل مصطلح الزمرة للدلالة على فئة الشعراء الصوفيين التي لها انتماء اجتماعي وثقافي وأيديولوجي. فرؤيا أبي مدين هي رؤية زمرته التي ينتمي اجتماعيا وثقافيا. ((فالشاعر الذي عبر عن نفسه وجسد اغترابه عن الذات العلية، يكون قد عبر في الوقت نفسه عن مشاعر الزمرة التي ينتمي إليها، ومن ثمة فإن فهم العمل الأدبي وتفسيره، يقوم على الذهاب والإياب بين العمل الأدبي بوصفه بنية فردية متغيرة، والرؤيا الصوفية بوصفها بنية دلالية عميقة جماعية ثابتة)) [5].

إن الرؤيا الصوفية التي وقف عندها الباحث، تحتوي على وعي الزمرة الصوفية. وبالتالي فهناك علاقة تفاعلية بين شعر أبي مدين وبين وعي الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها. وقد أكد غولدمان على هذه

(1) جون هال، وليام بويلوور، وليام شوبان، مقالات ضد البنيوية، ترجمة إبراهيم خليل: 49

(2) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 39

(3) م. س: 40

(4) م. س: 40

(5) م. س: 43

العلاقة على مستوى التنظير. وعلى مستوى الإنجاز قارب مسرح راسين وأفكار باسكال بالفئة الاجتماعية الجانسينية Jansénistes التي كانا ينتميان إليها.

ننتقل الآن إلى البعد الثاني في المثلث الدلالي الصوفي، والمتمثل في بعد الغياب للكشف عن المقاربة التي مكنت مختار حبار من قراءة هذا البعد وتفسيره. وتبين لنا من استقراء مراحل المقاربة، أن الباحث أقام منهجه على افتراضات مؤسسة، حيث اتخذها دوما، كمنطلق منهجي لمقاربة رؤيا العالم للتجربة الشعرية الصوفية، والتي اختزلها في المثلث الدلالي الصوفي، الذي استوحاه من التجربة الشعرية الصوفية:

((- من علامات صدق المريد في بداية إرادته فراره عن الخلق.

- ومن علامات فراره عن الخلق وجوده: للحق.

- ومن علامات صدق وجوده للحق رجوعه إلى الخلق)) [1].

انطلاقا من المقولة السابقة، قارب الباحث التجربة الشعرية الصوفية لدى أبي مدين التلمساني واستخلص أن العنصر الأول جسد التجربة الشعرية لأبي مدين لـ بعد الغياب ((وهذا ما عبر عنه الصوفية بالصحو الأول أو الفرق الأول)) [2]. [خلق 1 - حق]. أما العنصر الثاني من المقولة فإنه يجسد فرار الشاعر إلى الحق في التجربة الصوفية، طبعا، ((وأن الحال الذي يوافقه هو صحو الجمع، وهو الحال الذي يتحقق له الصوفي نوع من التوازن... وهي اللحظة التي يكون فيها الصوفي جديرا بالوقوف في مقام الحضرة واللاتناهي)) [3]. أما العنصر الثالث من المقولة فإنه يمثل هبوط الشاعر الصوفي من الحق إلى الخلق [4] لتصبح التجربة الصوفية مختزلة على النحو الآتي:

[فرق - جمع - فرق] = حال

[خلق - حق - خلق] + = مقام

يصل الباحث إلى هذا الاستنتاج:

المقام الأول (خلق 1) حاله فرق 1

المقام حق (حاله جمع)

المقام فرق 2 حاله فرق 2

(1) مجلة البلاغة المقارنة، نقلا، عن، م. س: 46 ؟
(2) م. س: 47
(3) م. س: 47
(4) راجع، م. س: 47

استكمالا لبناء فرضية المثلث الدلالي الصوفي، وظف الباحث مصطلح [الوقت]، وهو مفهوم أساسي في التجربة الصوفية. فالصوفي إما أن يهيمن على الوقت أو يهيمن عليه. إن مفهوم الوقت في هذه التجربة إما أن يكون زائلا، وهنا يكون مقتا، كما قال الباحث، وإما أن يكون تعبيرا عن المطلق ((الذي يتم به التجلي الحقاني)) [1]. إن تقديس الوقت في التجربة الصوفية، إنما تقديس للحق المتجلي في اللحظة والآن [2] والخروج منه هو دعوة إلى المقيد، ومن هذا التحليل يصل الباحث إلى ترميز الوقت الصوفي: [آنات - آن - آنات].

ومن هذه الترسيمة يتضح أن بعد الغياب تتشكل قصائده من التقابل العمودي [خلق - فرق - آنات]، بمعنى أن مأساة الشاعر جسدت ((معاناته أمام مقامه وحاله ووقته في جميع تلك القصائد)) [3]. أما البعد الصوفي في هذه الترسيمة، كما بينه الباحث، فتجسده المتقابلات الوسطى [حق - جمع - آن] ففيه يتطابق (الجمع) و(الآن) و((يمتنع فيها على الذات الصوفية الحاضرة هو القول)) [4]. ومن هنا يفهم سبب قلة الشعر الصوفي الذي يجسد بعد الحضور، لأن القول كما قال م. حبار لا يحدث إلا بعد العودة إلى عالم البشر، حينئذ يلتفت الصوفي إلى حال الجمع ليعبر عن تجربته، وهذا ما تجسده المتقابلات الأخيرة [خلق - فرق - آنات]) [5]. ويعود الباحث إلى الترسيمة ليشير إلى المتقابلات الأولى التي تتشابه مع الأخيرة، من حيث التركيب لكنهما تختلفان من حيث المحتوى [6].

وعلى المستوى الإجرائي جسد الباحث بعد الحضور [حق - جمع - آن] في القصيدة النونية الخمرية لـ أبي مدين التلمساني [7]، والتي جسدت رؤية الشاعر عن طريق تعبير الالتفات من المتقابلات العمودية الثانية التي ((تلتفت فيها الذات نحو متقابلات الحضور)) [8]. وقد أبان الباحث أن بعد الحضور في النونية بوصفه رؤيا للعالم يتجلى على مستوى التشكيل اللغوي لها، الذي حمل هذه الرؤيا. فدلالة الالتفات

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 47
(2) م. س: 47
(3) م. س: 48
(4) م. س: 49
(5) م. س: 49
(6) م. س: 49
(7) م. س: 50، انظر النونية التي جاء في مطلعها:
أدرها لنا صرفا ودع مزجها عنا فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنا
(8) م.س: 49

إلى بعد الحضور، جسدها استعمال أفعال الماضي ((من مقام وحال ووقت: [خلق - فرق - أنات])) ورمز ((استعمال رمز الخمر وما في حكمه للدلالة على معاني ذوق المحبة الإلهية)) [1].

نخلص في ختام استقرائنا لهذه الجزئية أن البنية المعمارية للقصيدة الصوفية لأبي مدين التلمساني جسدت رؤياه العالم في بعديها الغياب والحضور، وأن هذه الرؤيا ما كانت لتتجسد لولا المثلث الدلالي الصوفي الذي يصنع دورة التصوف، والذي استوحاه الباحث من مقولات الشاعر، والذي يشكل رؤيا التجربة الصوفية الثابتة التي تتماثل مع التجربة الشعرية الصوفية.

ثالثا: البنى الموضوعاتية في تناظرها مع الرؤيا الصوفية:

تتناول هذه الجزئية التمظهرات الرؤيا الصوفية كما تجسدت في البنى الموضوعاتية من خلال إعادة رسم المسار المنهجي الذي وضعه الباحث لمقاربة البنى الموضوعاتية في تناظرها مع الرؤيا الصوفية للعالم التي حددها التشكيل الهيكلي للتجربة الشعرية الصوفية، والممثلة في المثلث الدلالي الصوفي ببعديه: الغياب والحضور. ولتحقيق هذه الغاية حدد الباحث مصطلحات تعد مفاتيح أساسية لمقاربة رؤيا التجربة الشعرية الصوفية، وهي الخطاب الشعري الصوفي الذي أراد به عموم الشعر الصوفي بما في ذلك شعر أبي مدين التلمساني فضلا عن التجربة الصوفية العملية)) [2]. وهو مفهوم يشير إلى الشمولية خلافا لمفهوم الشعر الذي هو أخص من ذلك.

في سياق هذا الوصف بين الباحث أن الخطاب الشعري الصوفي يتشكل من عناصر وهي مجموع القصائد والمقطعات، التي تجسد بعد الغياب، وبعد الحضور، ((ثم إن هذه القصائد والمقطعات تتشكل هي بدورها من وحدات موضوعاتية أو صور كثيرة و متنوعة)) [3]. يستثنى منها الموضوعات الصوفية ذات الطابع التعليمي أو الفلسفي أو ما شابه ذلك، لأنها لا تتصل بالتجربة الشعرية الصوفية المحضة. فما هي الخاصية المميزة للموضوعات والصور الشعرية الصوفية.؟

قبل الكشف عن المقاربة التي انتهجها الباحث لتجسيد العلاقة بين البنى الموضوعاتية ورؤيا أبي مدين التلمساني للعالم كما حددت في المثلث الدلالي الصوفي أشار الباحث أن هناك موضوعات شعرية تختص ببعد الغياب وهي موضوعة الطلل، وموضوعة الغزل، وموضوعة الرحلة، موضوعة الحنين، وأخرى تختص ببعد الحضور وهي: الغزل،والخمرة، والمقام والحال. وهناك ما تشترك بين البعدين وقد حدده الباحث في موضوعة الغزل (الحب الإلهي). وعلى العموم فإن الموضوعات الشعرية التي نجدها عند الشعراء

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 51

(2) م. س: 57

(3) م. س: 58

الصوفية هي موضوعات نجدها عند شعراء العربية التقليديين، وهي، كما بين الباحث، قد تأتي مستقلة، ويمكن أن تشارك غيرها. وفي هذا الصدد ذكر الباحث مسألة منهجية أساسية تتصل بالموضوعات الشعرية الصوفية، وهو وضعها ضمن الإعتبار الثاني [1]، أي أن النص الشعري الصوفي مفتوح على إنتاج المعنى ومعنى المعنى، ظاهره شيء، وباطنه شيء آخر، لذلك أطلق الباحث على هذه الموضوعات مصطلح أيقونات Icône بسبب ((العلاقة المشابهة التامة أو شبه التامة بين ما تدل عليه موضوعة ما... وبين المتصور الدلالي الصوفي الذي يشير إليه باطنيا واللاواقع)) [2].

بعد حصر الموضوعات الشعرية الصوفية كما تجسدت في البعدين السالفين، ومقاربتها وفق الاعتبار الثاني الذي يحايثها على أنها ((علامة كبرى تنتج دلالة كلية نحوية، وتحيل على دلالة أخرى لا نحوية، وهي الدلالة الصوفية، بحيث تكون العلاقة بين الدلالة النحوية والدلالة اللانحوية علاقة محاكاة أو مشابهة)) [3].

يؤكد الباحث في الفقرة السابقة على مسألة منهجية أساسية تتمثل في أن قراءة الخطاب الصوفي تقوم على مقاربة بنيوية تكوينية أساسها التناظر البنائي بين داخل وخارج، أي بين بنية دالة وبنية مماثلة لها لا توجد في الواقع الاجتماعي التاريخي، إنما بين بنية فنية وأخرى شبيهة لها تساعد على تحديد رؤيا المبدع للعالم ليس من خلال واقع قائم وواقع ممكن، إنما على أساس تأويل ومعرفة مسبقة لنظرية المعرفة الصوفية. فكيف تظهرت الموضوعات الشعرية الصوفية المتعلقة بالبعد الأول (الغياب). التي قاربها الباحث لتجسيد رؤيا أبي مدين التلمساني للعالم.؟

استنادا إلى البيان المنهجي الذي أعلن عنه الباحث في المدخل، عرض المعنى النحوي لدلالة الطلل في الخطاب الشعري العربي القديم قبل أن ينتقل إلى ((الطلل بخواصه الشكلية والدلالية إلى القصيدة الصوفية)) [4]. ومن الإختلافات التي رصدها الباحث لموضوعة الطلل في الخطاب الشعري التقليدي، وفي الخطاب الشعري الصوفي، تصدر الطلل في مقدمة القصيدة التقليدية، وعدم استقراره في القصيدة الصوفية، وهذا اختلاف جوهري بين القصيدتين أوعزه الباحث إلى أسباب ذوقية ونفسية. فالشاعر الصوفي يستعير من القصيدة التقليدية وحدات تنسجم مع ذوقه ومشاعره الداخلية، وبالتالي مع رؤياه للعالم. فهو يأخذ من القصيدة التقليدية ما يخدم بناءه الفني الجديد، أو كما قال الباحث ((فالصوفي يقوم بعمليتي هدم وبناء، وهي

(1) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 31

(2) م. س: 58

(3) م. س: 59

(4) م. س: 59

الغزل التقليدية، وموضوعة الغزل الصوفية، وقد وصلت هذه الصلة إلى حد وجود تشابه بين التجربتين الشعريتين. ولا غرو إن وجد في الشعر الصوفي توظيف كثير من المعاني والدلالات التي ألفناها عند الشعراء العذريين، ومن هذه ((لفظ (المجنون) جنون المحبة في قصة العشق العذري... (الذي) صار رمزا دالا على فناء المحب في محبوبه حبا وهياما، ومقياسا وظيفيا لقياس الدرجة القصوى التي يمكن أن يصل إليها الحب الصادق الذي لا تشوبه شائبة من الذاتية والأنانية[1].

يخرج الباحث من محايثة الاعتبار الأول، كما بينا، من اعتبار موضوعة الغزل عنصرا في بنية الخطاب الأدبي، إلى الاعتبار الثاني الذي أتاح للباحث إقامة مقاربة مكنته من قراءة موضوعة الغزل في التجربة الشعرية الصوفية لتجسيد بعد الغياب بوصفه رؤيا للعالم للشاعر أبي مدين التلمساني[2]. واستطاع الباحث أن يخرج المقطعة – عن طريق آلية التماثل – التي استشهد بها، من كونها مقطعة تنسب لأحد الشعراء العذريين، إلى قصيدة في الحب الإلهي، ولولا ذلك ((لذهبت الظنون بها شتى المذاهب، وربما نسبها إلى أحد المجانين من العذريين لجريانها على مجرى شعرهم ونفسه، مع أنها مقطعة صوفية))[3].

اعتمد منهج الباحث مختار حبار على السياقات الخارجية لإخراج القصيدة من الكون الشعري التقليدي إلى الكون الشعري الصوفي، ومنها إلحاق القصيدة لأبي مدين نفسه من جهة، وورودها في الديوان من جهة ثانية. وقد وفرت آلية التماثل إمكانية التشابه والتقاطع بين الحب الإنساني والحب الإلهي ((فالوجد في شعر العذريين -... - وفناء ذات المحب في ذات المحبوب... مشابهة تمام المشابهة للوجد الصوفي))[4]. فالتماثل بين التجربتين الشعريتين قائم على بؤرة جوهرية، تربط بين الذات الصوفية والذات العادية، ((لتلك البؤرة الجوهرية الرابطة بين الحبين هي (فناء) ذات المحب في ذات محبوبه عند كل واحد منهما))[5].

وقد نشد الشعراء المتصوفة في أشعارهم تلك المجاهدة التي تصيب المتصوفين لدى حال وجدهم، وطريقة حصولهم على كشف الواجد، وما يعانونه من مكابدة. ويعد ابن الفارض واحدا من هؤلاء الشعراء

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 66 -67

(2) م. س: 67، راجع الأبيات التي استشهد بها الباحث

طال اشتياقي ولا خل يؤانسني ... ولا الزمان بما نهوى يواتيني

هذا الحبيب الذي في القلب مسكنه ... عليه ذلت كؤوس الذل والحزن

(3) م. س: 67

(4) م. س: 68

(5) م. س: 68

عانوا المكابدة وشقاء النفس وتعبها وتمحنها وعجزها وخفقها، وهي في كل ذلك، جاهدة باحثة بعيدة عن الإغراء والإبهام، باحثة عن الحب والإستبهام[1].

إن وجد (بفتح الواو وسكون الجيم) وفناء الذات الصوفية كان بسبب غياب هذه الذات العاشقة عن الذات المعشوقة، كما بين الباحث، ومن هذا المنظور جسدت موضوعة الغزل رؤيا الشاعر أبي مدين التلمساني التي تتمثل في بعد الغياب عن الحضرة الإلهية وفناء ذاته في ذات الحق، وحينئذ يتحقق الوصال والاتحاد في أعلى ذروته، ثم يعود الشاعر العاشق إلى الخلق من جديد ليتحقق بعد الغياب الثاني. وبتعبير أدق فإن رؤيا الشاعر كما جسدها بعد الغياب من خلال موضوعة الغزل ما كانت لتفسر لولا التجربة الصوفية العملية الممثلة في المثلث الدلالي ((الذي يعمل على رسم كل شيء وتشكيله وفق أبعاده الثلاثة [خلق – حق – خلق]... الذي يصنع دورة التصوف العملي وسلوكه))[2]. ويمكن أن نقول إن مقاربة الباحث للموضوعات الشعرية (طلل.. غزل..حنين...الخ) تنطلق دوما من المثلث الدلالي الذي يجسد التجربة الصوفية العملية في بعدين (بعد غياب الذات عن الحضرة، و بعد حضور الذات الصوفية مع الحق، وهذه ميزة موضوعة الغزل الصوفي أو الحب الإلهي، لأنه يجمع البعدين.

بعد عرض قراءة الباحث في موضوعة الغزل أو الحب الإلهي ومن خلالها بعد الغياب الذي يمثل رؤيا الصوفي للعالم. نعرض إلى قراءة بعد الحضور في الموضوعة نفسها، وفي هذا الصدد نؤكد على ما قاله الباحث من أن التعبير عن مرحلة الحضور لا يتم إلا بعد صحو الجمع في مرحلة (الفرق الثاني)))[3]. ويستند م. حبار في ذلك إلى المثلث الدلالي الصوف الذي يعد الآلية التي تسمح بتحقيق التقابل بين التجربة الشعرية الصوفية والمثلث الدلالي. وقد عبر الشاعر عن بعد الحضور من خلال ((تعبير (الالتفات) لحو (الحق) أي بعد الحضور يعبر عن الحضور وليس أثناءه))[4].

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 68

(2) محمد سليمان حسن، ابن الفارض: الإسلام والتصوف، مجلة الثقافة، الجامعة الأردنية، ع 58: 161، رمضان -ذو الحجة 1423 هـ م ديسمبر-فبراير، 2003م

(3) م. س: 77

(4) راجع، الأبيات التي في كتاب مختار حبار، (د)، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 77

وذهلنا عند اللقاء وكم أذ ... هل، صبا من الحبيب لقاء

ووجنا من المهابة حتى ... لا كلام منا ولا إيماء

ورجعنا وللقلوب (التفا ... ت) إليه وللجسوم انثناء

ومن النماذج الشعرية التي تجسد بعد الحضور عند أبي مدين التلمساني النونية الخمرية)[1] التي قاربها الباحث، حيث انطلق من حصر البنية الدلالية للنونية، فوجدها تتألف من طرفين هي: (محب / محبوب)، والعلاقة بينهما علاقة حضور[2] (صحو/ جمع)، وفي هذا المقام تتحقق المحبة الإلهية، كما بين الباحث، حيث ((تعتري الصوفي الواصل فيها حالة من الوجد الغامر يعبر عنه الصوفية عادة ويرمزون إليه بالخمر وما في حكمها)) [3].

وللتدليل على أن التجربة الصوفية الحضورية تكون عن طريق تعبير الإلتفات نحو الحق، يكشف الباحث عن الدلائل اللغوية في(النونية) التي تشير إلى تجربة الإلتفات، ومنها بناء [الأفعال (النونية) إلى زمن الماضي]، و[السرد لتجليات الذات الإلهية] و[المعرفة الحاصلة حال شهوده لتجليات معبوده المحكية[ثم [المعاينة و الذوق])) [4].

أما الموضوعة الثانية المجسدة لبعد الغياب، وهي موضوعة الرحلة. و يلاحظ المستقرئ للمراحل التي اجتازها الباحث في انجاز مقاربته، أنه انطلق من العام ليصل إلى ما هو خاص، أي انطلق من وصف الرحلة والظعن في القصيدة العربية القديمة في الدراسات النقدية العربية، ليصل إلى موضوعة الرحلة في القصيدة الصوفية التي تناظر الموضوعة نفسها في القصيدة الجاهلية.

في تحليله موضوعة الرحلة ركز الباحث م. حبار على العنصر الأساسي فيها [الظعائن] لأنه العنصر ((المولد للحس المأساوي في بنية الرحلة، بوصفه العنصر المولد لعلاقة البين بين مكونين أساسين في بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية كما في القصيدة الصوفية على حد سواء، يشكل الشاعر فيها عادة طرفا، ويشكل الراحلون غالبا طرفا آخر، تشكلا متقابلا ومتضادا، ينتج عنه توتر عاطفي متأجج يغشى نسيج الرحلة بأكملها)) [5].

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 78

لا تلمنا إن شربنا	إن في السكر واللقا أسرارا
واكتم الأمر وانتظرنا بخير	إن نار الغرام لا تتوارى
إن للحب في الدجى قوم نتك	هجروا النوم واستباحوا العقارا

(2) م. س: 78

(3) م. س: 78

(4) م. س: 79

(5) م.س: 83

ساق الباحث نموذجا لهذه الموضوعة [1] قارب بنيته العميقة، والتي تتشكل ((من طرفين [محب / محبوب] والعلاقة بينهما علاقة بين، أو علاقة غياب وفصال)) [2]. ثم كشف الباحث أيضا، عن العلاقة بين الشاعر (ابن الفارض) وبين) سائق الأظعان)، و((هي علاقة تقابل وتضاد)) [3] أضفت على (اليائية) شعريتها. وباعتماد الباحث على مبدأ المماثلة بين موضوعة الرحلة في القصيدة العربية و موضوعة الرحلة في القصيدة الصوفية، توصل الباحث إلى اعتبار الرحلة هي نوع من أنواع الغزل علاقته البين والفصال بين طرفين.

ساعد مبدأ التماثل الذي طبقه الباحث في هذه المقاربة على إخراج موضوعة الرحلة من الواقع الأدبي إلى الكون الصوفي، فكل شيء في القصيدة التقليدية معادل موضوعي للرؤيا الصوفية. فـ ((الرحلة... ليست في واقع الأمر إلا معادا موضوعيا لمعراج الصوفية نحو القدس الأعلى، و أن المحطات التي تمر بها القافلة (...) لا تعدو أن تكون معادلا موضوعيا للمقامات الصوفية التي يقطعها المريدون السالكون، بعد جهد جهيد و مجاهدات نفسية، على درب المحبة الإلهية)) [4]. وما الحادي في القصيدة العربية ((سوى معادل موضوعي لجذبات المحبة الإلهية التي تجذب السالكين وتدفع بهم نحو المحبوب)) [5]. وهكذا يكون التماثل قد مكن الباحث من الكشف عن التجربة الشعرية الصوفية من خلال قراءة الخطاب الشعري التقليدي أو لنقل إن الباحث قد كشف في مقاربته عن الدلالة التي أنتجتها القصيدة المتمثلة في المعنى ((وهو مشهد الرحلة الذي يمت بصلة إلى الواقع) ومعنى المعنى المتمثل في المعادل الموضوعي للتجربة الشعرية الصوفية[6].

وما قاله الباحث عن ابن الفارض ينسحب على أبي مدين التلمساني، فموضوعة الرحلة عنده تماثل فيه بنية الرحلة في القصيدة العربية التقليدية وبنية القصيدة الصوفية. فالبنية مبنية على الثنائية المتقابلة

(1) ابن الفرض، الديوان، راجع يائيته (سائق الأظعان) وهي من [الرمل] التي ساقاها الباحث كنموذج، عدد أبياتها 147 بيتا، ومما جاء فيها:

سائق الأظعان يطوي البيد طي	منعما، عرج على كثبان طي
وبذات الشيح عني إن مرر	ت بحي من عريب الجزع حي
وتلطف واجر ذكرى عندهم	عليهم أن ينظروا عطفا إلي
قل تركت الصب فيكم شبحا	ماله مما براه الشوق في

(2) م. س: 84

(3) م. س: 84

(4) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 84

(5) م. س: 84

(6) م. س: 84

المتضادة، كما هو الحال بالنسبة للقصيدة السابقة التي بنيت على علاقة بين الشاعر وبين (سائق الأظعان)، وهذا ما رأيناه ينطبق على موشح أبي مدين[1] الذي بناه على ((العلاقة التي تعمل على إحداث فجوة بين وبين إلفه من الجيرة، وعلى توتر عاطفي))[2]. ومن هنا يصل الباحث إلى المكونات الأساسية لبنية الرحلة وهي ثلاث: (([الذات المحبة والجيرة الراحلون.. والأربع الأوائل أو المحبوب]، تحكمها ثلاث علائق مركبة:

علاقة الذات المحبة أو الشاعر بالجيرة الراحلون.

علاقة الذات المحبة أو الشاعر بالأربع الأوائل / المحبوب.

علاقة الجيرة الراحلون بالأربع الأوائل / المحبوب))[3].

انصب اهتمام الباحث على دراسة العلاقة بين الذات (الشاعر) وبين الراحلين بوصفها علاقة تقابلية ضدية تكشف عن توتر الذات الشاعرة الشجية، وهذا ما يجعلها تلتقي عن طريق التماثل بقصيدة ابن الفارض السابقة، التي تأكدت شاعريتها في هذه العلاقة المتقابلة بين الشاعر و(سائق الأظعان)، فكذلك موشح أبي مدين التلمساني الذي تأكدت شاعريته هو الآخر بين الذات الشاعرة في علاقتها بالجيرة الراحلين.

نستخلص من تحليل الباحث لبنيتي النصين السابقين، أن مبدأ الشاعرية والأدبية في كلا النصين يقوم على أساس علاقة التوتر النفسي بين الذات (الشاعر) والموقف المتناقض الذي يشكل علاقة تقابل وتضاد ينتج عنه ((نوعا من الأحاسيس والمشاعر الدرامية التي تلون مقاطع الرحلة بألوان من الحزن والأسى نتيجة للفراق))[4].

ويمكن القول بأنه كلما زادت علاقة الغياب والانفصال بين الذات الشاعرة المحبة وبين المحبوب (الذات الإلهية) زادت معها شاعرية النص وأدبيته، وهذا ما ترصده العلاقة الثانية الذات المحبة بالمحبوب (الأربع الأوائل) التي تجسد بعد الغياب بين الذاتين الذي يعني مصدر التوتر، مما زاد ((في تقوية الحس الدرامي في نسيج بنية الرحلة كلها))[5].

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 85، راجع الموشح الذي جاء فيه:

ركبت بحرا من الدموع   سفينه جسمي النحيل

(2) م. س: 85

(3) م. س: 86

(4) م. س: 82

(5) م. س: 86

أما العلاقة التي حصرها الباحث بعلاقة الجيرة الراحلين بالأربع الأوائل / المحبوب، فإنها مع العلاقتين السابقتين من حيث كونها ((تتسم بالاغتراب والانقباض والحزن))[1]. رغم كونها علاقة شوق وتواصل وسرور. مما ينتج عنه تعارض في المشاعر، ومن هذا المنظور يمكن وصف هذه الرؤية بالمأساوية، ما دامت أنها تتأسس على التعارض في المشاعر. وإن ((اجتماع هذه العواطف والمشاعر المتعارضة في نص الرحلة، لا يضارعه شيء في إنتاج الحس المأساوي الدرامي الذي يلون الجو العام للرحلة بتلاوينه))[2].

من هنا يقر الباحث إلى اعتبار موضوعة الرحلة في الشعر الصوفي أيقونة Icône بسبب المماثلة التي بين الرحلة في القصيدة التقليدية و بين الرحلة في القصيدة الصوفية التي أضحت علامة ((بينها وبين ما تدل عليه علاقة مشابهة تامة أو تكاد تكون تامة))[3]. ويمكن أن نقول إن قراءة الباحث لموشح أبي مدين كانت من منظور بنيوي تكويني، لأن الباحث نظر إلى الرحلة في الموشح على أنها ((عبارة عن معادل موضوعي يتم جريانه في الباطن وفي الواقع المعقول المجرد))[4].

فما يعترض الراحل في الواقع الموضوعي يعادل ما يعترض الصوفي في مدارج الحب الإلهي. وما دامت الرحلة ترتبط بالحب الإنساني وبالحب الإلهي، فإن رؤيتها تنحصر في الحالة المأساوية التي تجسد بعد التعارض في المشاعر، لأن القصيدة تكشف عن بعد الغياب. فـ ((العلاقة التي تحكم مكونات بنيتها الأساسية هي علاقة فرق بين المحب والمحبوب من جهة، وعلاقة تقابل وتضاد بين الحب / الشاعر والقوم الراحلين من جهة أخرى))[5].

ومن موضوعة الرحلة انتقل الباحث إلى موضوعة الحنين بوصفها من الموضوعات الأساسية في الخطاب الشعري الصوفي، والتي تجسد بعد الغياب، وينسحب عليها مصطلح أيقونة لوجود علاقة مشابهة بين الحنين كما نعرفه في القصيدة التقليدية، وبين موضوعة الحنين كما تجلت في القصيدة الصوفية، والفرق بينهما أن الأول مادي، والثاني روحي ((من حيث دلالة الأولى على الثانية ومعادلا موضوعيا لها))[6].

لتجسيد مقاربته ارتكز الباحث على نموذج عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) بوصفه نموذجا

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 87

(2) م. س: 87

(3) م. س: 87

(4) م. س:87

(5) م. س: 86

(6) م. س: 90

المسكن وتأثيثه وتسميته وتشجيره))[1]. وقد ماثل الباحث هذا النموذج[2] المادي بنموذج ابن الفارض الذي يماثله في نفس الموضوعة، باعتماد المماثلة. وتبين للباحث أن النموذجين يتماهيان بعضهما مع بعض ((فلا يظهر بينهما فرق معتبر يميز نموذجا عن نموذج ويحيل أولهما إلى حنين واقعي مادي، وثانيهما إلى حنين صوفي روحي، وذلك لأن المكونات الأساسية للموضوعة في كل منهما، والعلاقة التي تحكمها متشابهة، بل هي نفسها في النموذجين معا))[4].

وللكشف عن الرؤية المشتركة بين النموذجين السابقين عمد الباحث إلى مقاربة البنية العميقة من خلال الكشف عن مكوناتها، وهي البنية المؤلفة من شقين (الشاعر -الوطن / الحبة)، والتي تجسد الرؤيا الصوفية المفترضة المتمثلة في بعد الغياب الذي أفرز علاقة مأساوية لونت ((مقومات الموضوعة بتلاوين من الكآبة والحزن والاغتراب، وتضفي على الموضوعة شعريتها وأدبيتها))[5].

ويستوقفنا ونحن نقوم بتوصيف مقاربة الباحث م. حبار اعتمده على آلية التماثل التي مكنته من تثبيت التقارب والتشابه بين موضوعة الحنين في القصيدة التقليدية، وموضوعة الحنين في القصيدة الصوفية، من خلال الوقوف على المكونات الأساسية لموضوعة الحنين التي جسدت علاقة التوتر والحزن، وهي العلاقة التي اختزلها بعد الغياب بوصفه الرؤيا الصوفية للعالم، ومن الكشف عن طبيعة البنية الشكلية للتجربة الشعرية الصوفية في موضوعة الحنين. ((إن ابن الفارض وأضرابه من الشعراء الصوفية، لم يكن أكثر من مستهلك لما جاءت به القصيدة العربية العادية من موضوعات متميزة كموضوعة الحنين إلى الأوطان والخلان، ولم يكن باستطاعته أن يخلق لغة جديدة لموضوع جديد هو جانب من جوانب التصوف))[6].

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 90

(2) م. س: 90

(3) راجع الأبيات، م. س، ومما جاء في نموذج عبد الرحمن الداخل:

تبدت لنا وسط الرصافة نخلة   تناءت بأرض الغرب عن بلد النخل

فقلت: شبيهي في التغرب والنوى

وطول التنائي عن بني وعن أهلي

نشأت بأرض أنت فيها غريبة فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي: 91

(4) راجع، تائية ابن الفارض(الديوان) [نعم بالصبا قلبي لأحبتي] وهي من [الطويل] وعدد أبياته: 104 بيتا، ومما جاء فيها:

نعم بالصبا قلبي صبا لأحبتي   فيا حبذا ذاك الشذا حين هبت

سرت فأسرت للفؤاد غدية   أحاديث جيران العذيب فسرت

مهيمنة بالروض لدن رداؤها   بها مرض من شأنه برء علتي

(5) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 92

(6) م. س:92

نصل إلى الملاحظة الأساسية التي نبديها على موضوعة الحنين، وتنسحب على جميع الموضوعات الشعرية الصوفية التي أومأنا إليها في ثنايا التحليل، وهي أن موضوعة الحنين لها دلالة مزدوجة، دلالة تجسد المعنى، وأخرى تجسد معنى المعنى، أو لنقل كما قال الباحث دلالة ظاهرية خارجية، وأخرى ((باطنية تؤول وفق المنظور التأويلي لها))[1]. إن هذا الحكم يؤصل المنهج الذي أعلن عنه الباحث في البيان المنهجي (المدخل) ((الذي يحاول أن يربط الظاهرة الفنية ومنابعها الفاعلة))[2]. التي شكلت رؤيا الشاعر الصوفي للعالم، وإن تشابهت البنية السطحية في التجربتين الشعريتين. فالمنهج الذي طبقه الباحث يتحدد في الكشف عن رؤيا الصوفي للعالم، حيث ربط بين بنية القصيدة التقليدية فيما يخص موضوعة الحنين، و بين بنية القصيدة الصوفية التي كانت تماس بالأولى. ((وإذا بحنين الشاعر (الروح) ليس حنينا إلى وطن مكاني بعينه، ولكنه حنين إلى الأصل وطلب للعودة بحثا عن نقطة البداية))[3].

وفي سياق قراءة الباحث موضوعة الحنين إلى الأوطان والأحبة، قارب عينية ابن الفارض[4] الذي يسرد فيها قصة النفس التي حنت إلى عالم المثال، بعد أن عاشت في العالم الأسفل وسئمت منه. نظر الباحث إلى موضوعة القصيدة (الحنين إلى الأوطان) على أنها أيقونة Icône أو صورة تكشف عن مواقف وتجارب الشاعر، بمعنى أن مكونات موضوعة الحنين وعلاقتها تماثل مكونات الموضوعة الصوفية وعلاقاتها، وهذا يؤكد المبدأ السابق الذي أكد عليه الباحث وهو أن قصيدة ابن الفارض تقول المعنى ومعنى المعنى، وبهذا كان نزوح ابن الفارض ((من موطنه، وإلفه إلى موطن آخر غريب يبدو معادلا موضوعيا موائما تمام المواءمة لهبوط الروح من عالم الرواح إلى عالم الأشباح، وحنين الشاعر إلى موطنه الأصلي وتوقه للعودة يبدو معادلا موضوعيا لحنين الروح إلى عالم الرواح وتوقها للعودة حيث كانت تنعم قبل أن تكون لتشقى))[5].

تبين مما سبق أن قراءة الباحث لموضوعة الحنين إلى الأوطان جسدت رؤية مأساوية نهضت على التعارض والتوتر، والتي اختزلها بعد الغياب. وقد تميزت هذه القراءة بتناسقها وانسجامها مع المنطلقات المنهجية التي أبن عنها الباحث في المدخل المنهجي. فالقصيدة الصوفية - كما أكد الباحث -، علامة كبرى لها دال تعبر عنه الملفوظات الظاهرة أو ما أطلق عليها المعنى، ومدلول وهو عمقها وباطنها، أو ما اصطلح عليه بمعنى المعنى. ويبقى التماثل بوصفه آلية إجرائية، هو أحد الأدوات التي اعتمد عليها الباحث لتحقيق

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 92

(2) م. س: 16-17

(3) م. س: 92

(4) انظر، م. س: 93، عينية ابن الفارض التي استشهد بها الباحث، والتي جاء فيها مايلي

(5) م. س: 93-94

القراءة التأويلية التفسيرية يتطابق فيها الشبيه بالأصل المجرد. وعلى حد تعبير نظرية المحاكاة فإن الموضوع الشعرية الصوفية هي محاكاة للمثال الذي يتوق إليه كل صوفي.

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع
محجوبة عن كل مقلة عارف وهي التي سفرت ولم تتبرقع
وصلت على كره إليك وربما كرهت فراقك وهي ذات تفجع
أنفت وما أنست فلما واصلت ألفت مجاورة الخراب البلقع

رابعا: تمظهر الرؤيا الصوفية في مكونات البنية الأسلوبية

إذا كان التشكيل الموضوعاتي للخطاب الشعري الصوفي يتناظر مع الرؤيا الصوفية الثابتة في المثلث الدلالي الصوفي من خلال بعدي الغياب والحضور. فكيف تمظهرت عناصر الرؤيا الصوفية في مكونات البنية الأسلوبية للقصيدة الصوفية.؟ وبتعبير أدق فهل يوجد تماثل بين الرؤيا الصوفية للعالم وبين التشكيل الأسلوبي للتجربة الشعرية الصوفية.؟ إن الإجابة عن السؤال هي محور هذا المبحث حيث ستمكننا من الكشف عن تمظهرات الرؤية الصوفية في التشكيل الأسلوبي للقصيدة الصوفية بشكل عام، وتمفصلات قصيدة أبي مدين التلمساني بصفة خاصة.

وقبل البدء في عرض المقاربة، كان ولا بد أن نقف كما وقف الباحث عند مذاهب الأسلوبية لتمثل الاتجاه الأسلوبي الذي اقتضته قراءة 'مختار حبار' والذي ينسجم مع عنوان البحث وأهدافه 'الرؤيا والتشكيل'، وبدون هذه الخطوة فإننا لن نستطيع أن نتبين المقاربة التي اعتمدها الباحث، وأن نتمثل خطواته الإجرائية التي طبقها على القصيدة الشعرية الصوفية.

إن الغرض الأساس من هذه المعالجة النظرية لمذاهب الدراسات الأسلوبية هو كشف محاولاتها لمحاصرة الظاهرة الأسلوبية. وقد حصر الباحث 'مختار حبار' الدراسات التي حاولت حصر الظاهرة الأسلوبية في ثلاثة اتجاهات نوجزها على النحو الآتي:

الاتجاه الأول: تمثله الدراسات التي اعتمدت 'المرسل' في تحديد مفهوم الأسلوب، ويمثل هذا الاتجاه 'بيفون' Buffon (– 1788)، ويبين الباحث أنه هو صاحب المقولة الشهيرة ((أما الأسلوب فهو الإنسان ذاته))، وكان من أوائل من ((ربط.. بين الرؤية والتعبير، وجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير،... فالتعبير ما هو إلا تجليات للباطن في الظاهر)) [1]. في هذا السياق أشار 'م. حبار' إلى أهم

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 118.

الدراسات الأسلوبية التي سارت في ركاب 'بيفون' ((وهي الدراسات الأسلوبية النفسية الاجتماعية، والتي من بينها دراسة الباحث الفرنسي (هنري موريير) التي كتبها سنة 1959 بعنوان 'سيكولوجية الأسلوب'[1]، وأهم اكتشاف جاء به 'موريير' كما حدده الباحث، ((رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه)) [2]. وكشف الباحث على ما قام به 'موريير' ويتمثل أساسا في التقاط الألوان التعبيرية من العمل الأدبي انطلاقا من المكونات الأساسية في تشكيل نظام الذات الداخلية التي تختزل في ((القوة والإيقاع والرغبة والحكم التلاحم[3]))، ومن هنا يصبح العمل الأدبي انعكاسا للأنا العميقة.

وفي ضوء هذا الاتجاه الذي يحدد مفهومه للظاهرة الأسلوبية من [جهة المرسل]، أشار الباحث إلى العالم النمساوي 'ليو سبيتزر' بوصفه أحد أعلام الأسلوبية المثالية، والذي حدد منهجه من نقده للعقلانية التحليلية[4] وفيما يلي نقدم منهج 'ليو سبيتزر' كما قدمه 'بيير جيرو' Pierre Guiraud في العناصر التالية:

1- على الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق، وليس أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية على العمل الأدبي[5]. معنى هذا أن أي منهج يجد أصله وضالته في الإنتاج الأدبي، وفي هذا يخالف 'موريير' الذي يؤكد على المبادئ النظرية[6].

2- كل عمل أدبي يشكل وحدة كاملة، ويبقى فكر مبدعه يشكل انسجامه وتلاحمه[7]، ومن ثمة يبقى من الضروري كما يؤكد 'مختار حبار' البحث عن الانسجام الداخلي فيه بغرض اكتشاف [الكاتب الضمني] أو البنية العميقة[8].

3- أن تسمح كل جزئية بالدخول إلى مركز العمل.. فالجزء إذا رصد بعناية، فإنه سيمنحنا مفتاح العمل[9] فالعمل الأدبي ينهض على جدلية الجزء والكل، فالبنية العميقة تقود إلى التفاصيل، وهذه تقود بدورها إلى البنية العميقة (الكاتب الضمني).ومن هنا يكون التشكيل حاملا للرؤية[10].

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 118
(2) م. س: 118
(3) م. س: 118
(4) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، 79
(5) م. س: 79
(6) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل:119
(7) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، 79
(8) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل:119
(9) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، 79
(10) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل:119

4- الدخول إلى العمل الأدبي يكون عن طريق الحدس، ذهابا وإيابا من مركز العمل إلى محيطه[1]. وعلى العموم، فقد أراد ليو سبيتزر أن تتجه أسلوبيته إلى زاويتين: تدرس الأولى التعبير من خلال علاقته مع الفرد من جهة، والمجتمع من جهة ثانية. وتدرس الثانية الأسلوب بحثا عن أسبابه[2].

5- أكد سبيتزر أن العمل الأدبي لا يتحقق وجوده إلا في نظام أكبر وما أن يتم إعادة بناء العمل.. حتى يضم إلى المجموع[3].

6- الدراسة الأسلوبية هي نقطة البداية في هذا المنهج للموصول إلى البنية العميقة[4] غير أن بيير جيرو يرى أن البدء بالدراسة الأسلوبية موقف قسري. فنحن نستطيع أن ننطلق من أية سمة أخرى للعمل الأدبي[5].

7- أدبية العمل الأدبي في انزياحه وكل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى[6]. فلا تتحقق بصمات الكاتب الضمني إلا بمقدار مافيه من انزياح وعدول باللغة عن الكلام.

8- يلتمس سبيتزر التعاطف مع الأدبي وعليه أن يؤخذ الداخل بكليته. وهذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل ومبدعه[7] أي أنه لا بد من رؤية عناصر العمل من منظور شمولي ترابطي لكي تنكشف البنية العميقة[8].

وفي نفس الاتجاه أشار الباحث إلى مقولات أساسية تعد امتدادا لمنهج سبيتزر أي امتدادا لمنظور الكاتب الضمني، ومن أهمها مقولة ماكس جاكوب (جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته)، ومقولة بول كلوديل (الأسلوب هو شخصية الإنسان)، ومقولة بروب ((الأسلوب بصمات صياغة الخطاب، فتكون كالشهادة التي لا تمحى)) [9]. وصفوة القول في هذا الاتجاه أن الأسلوب طريقة تشكيل الذات في العمل الأدبي تشكيلا فكريا و شخصية وموقفا وعاطفة.

(1) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، 79-80
(2) منذر عياشي ، مقالات في الأسلوبية: 46
(3) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي: 80
(4) م. س: 80
(5) م. س: 80
(6) م. س: 81
(7) م. س: 81
(8) مختار حبار، (د)، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل:120
(9) م. س: 120

اقتضى السياق المنهجي أن ينتقل الباحث إلى عرض الدراسات العربية التي سارت في الاتجاه الذي يعتمد على المرسل كمرجعية. ويمثل هذا الاتجاه في الدراسات العربية الحديثة عدد من الباحثين، ومنهم أحمد الشايب الذي أنهى الباحث دراسة كتابه بفكرة هامة تصب في اتجاه بيفون فيقول فيها إن أهم ((ما يحتسب لـ أحمد الشايب هو وعيه الكامل بمسألة التناظر بين شخصية المرسل ورسالته، مما قصده بيفون في مقولته)) [1].

ومن الباحثين العرب الذين تناولهم م. حبار عبد السلام المسدي الذي ظهر تأثره ببيفون وسبيتزر، أي بمقولة (الأسلوب هو الرجل) وفكرة (الكتابة والكاتب الضمني)، غير أن مذهب المسدي، كما بينه الباحث، نقلا عن الأستاذ جابر عصفور ((يميل إلى ما يسمى بالأسلوبية النفسانية)) [2]. وظهر منهج المسدي من خلال قراءته للشابي، إذ كان يبحث عن العوامل الخارجية والداخلية التي طبعت شخصية الشابي، وعن انعكاسها ((بخصائصها على شعره، فكانت منه بمثابة الفاعل وكان هو بمثابة القابل)) [3].

يختزل منهج المسدي في اكتشاف البنية العميقة الدالة (محرك التمزق، ثم محاولة إثبات فرضيته من خلال البناء العام للقصيدة والتدرج نحو الخاص. وخلاصة ما يتوخاه المسدي هو أن ((الأسلوب هو حصيلة ثنائية تجلي ملامح الذات الشاعرة الممزقة والمحرومة، في الصراع الشعري شكلا ومضمونا، أو قل هو إسقاط الذات على الموضوع)) [4].

ولاحظ مختار حبار أن المسدي قارب المتنبي مقاربة أسلوبية باعتماده على التحليل النفسي وعلم النفس اللغوي، ويبحث ((في أثر المتنبي عن المكونات العميقة الدالة والمحركة للعملية الإبداعية، على مستوى المضمون وعلى مستوى الشكل)) [5]. وبهذا يعد المسدي من أعلام النقد العربي الحديث الذين يمثلون الاتجاه الأسلوبي في اعتماده على المرسل كمرجعية لحصر الظاهرة الأسلوبية، وتميز منهجه بالاعتماد على التحليل النفسي في مقاربته للظاهرة الأسلوبية.

ونصل مع الباحث إلى الدراسة العربية الثالثة[6] التي تدخل ضمن فكرة بيفون. وتكمن أهمية هذه الدراسة في تتبع الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد، الذي ((يحاول دائما أن يوحد بين حياة المبدع وفنه، بمعنى أن الطبيعة الفنية الحقيقية هي تجعل فن الشعر جزءا من حياته، أيا كانت هذه الحياة، وتمام الطبيعة أن تكون

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 123
(2) م. س: 123
(3) م. س: 123-124
(4) م. س: 124
(5) م. س: 125
(6) يشير مختار حبار إلى دراسة محمد عبد المطلب -الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد- التي نشرتها مجلة فصول ع: 1 / 2 أكتوبر 1990

حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا))[1]. وقد تجلت هذه الرؤية النقدية عند العقاد في تطبيقاته النقدية التي خصها لشعراء قدامى من أمثال أبي نواس، وابن الرومي. ويصل الباحث م. حبار إلى خلاصة يؤكد فيها على منهج العقاد السيكولوجي الذي اعتمده في قراءة الشعراء القدامى قائم على ربط المبدع بإبداعه.

في هذا السياق نبدي اعتراضنا على منهج الأستاذ محمد عبد المطلب الذي عد الدراسات السيكولوجية التي أنجزها العقاد على شعراء قدامى من باب النقد الأسلوبي. ذلك أن العقاد لم يكن همه في الدراسات التي أنجزها في هذا المجال الوقوف على الظواهر الأسلوبية للشعراء الذين درسهم بقدر ما مشغوفا بهاجس المنهج النفسي، أي أن العقاد بوصفه ناقدا كان يصب اهتمامه الذي على المبدع قبل، وهذا لا يعد اهتماماته لدراسة الأساليب، إنما كان يبحث عن خصائص الشخصية ((النفسية من خلال الإنتاج الأدبي، وتحليل نفسيتها وإرجاع مكوناتها إلى أصلها النفسي في طبيعة الفرد، أو في تكوينه الجسمي))[2].

الاتجاه الثاني: وهو الاتجاه الذي يحدد الأسلوب من جهة المتلقي، وهو من الاتجاهات المتأصلة في النقد القديم، ولقيت اهتماما خاصا في النقد الحديث، إذ أصبح الاهتمام منصبا نحو المتلقي أو القارئ بوصفه طرفا في العملية الإبداعية، ((ومن هذا المنظور فإن صياغة الرسالة / النص لا تتم وفق مقتضى حال المرسل بقدر ما تتم وفق مقتضى حال المرسل إليه))[3]. وفي هذا الصدد أشار الباحث إلى الدراسات النقدية في التراث العربي التي تناولت هذه المسألة، ومنها صحيفة بشر بن المعتمر البغدادي[4] باعتبارها من النصوص النقدية القديمة التي تؤصل لنظرية التلقي[*].

وتناول الباحث أيضا الدراسات الغربية التي اهتمت بحصر الأسلوب من جهة المرسل إليه أو المتلقي، وبين أنها ((قامت على ما يمكن أن نطلق عليه نظرية المنبه والاستجابة على اعتبار أن الأسلوب

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 126
(2) أحمد حيدوش، الإتجاه النفسي في النقد العربي الحديث: 51
(3) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 128
(4) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1: 95
(*) ومما جاء في هذه الصحيفة: ص 95 فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالا منك قبل أن تلتمس اظهمارهما، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما. فكن في ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، أما عند الخاصة أن تكون للخاصة قصدت، وأما عند العامة إن كنت للعامة أردت. والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بان يكون من معاني العامة. وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال. وكذلك اللفظ العامي والخاص. واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، ولا تكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الإكفاء.. فأنت البليغ التام.

ضغط مسلط على المتقبل))[1]. معنى ذلك أن النص الإبداعي لا يتحقق له أي وجود إلا من خلال وجود المرسل إليه الذي يعطي دلالة العمل الأدبي. ولذا فإن نظرية القراءة هي نظرية تفسير للنص، فالعملية الأدبية هي نص ومرسل إليه، أو قل هي مرسل أو مرسل إليه، وإذا غاب هذا الأخير، غاب الوجود الفعلي للنص، ومن هنا ((لا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورته كفعالية أساسية لوجود أدب ما. والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص))[2].

إن هذا الاهتمام الخاص بالمتلقي جاء نتيجة طبيعية للتطور الذي شهدته نظرية القراءة، وإلى الدراسات الأسلوبية التي أولى بعض روادها، كما بين الباحث، ((عنايتهم لمعنى التأثير / الإستجابة مرتكزا فكريا في تحديد مفهوم الأسلوب ودراسته[*]))[3]. وقد ((تعرض (ب.جيرو) إلى تحديد مفهوم الأسلوب من جهات مختلفة، من بينها جهة المتقبل))[4]. وجاء م. ريفاتير بتصور جديد لمفهوم الأسلوب، إذ حصر ((السمات الأسلوبية في الخطاب بوصفها منبهات أسلوبية تثير ردود فعل المتقبل))[5].

ومن تعاريف م. ريفاتير M. Rifaterre التي تحدد مفهوم الأسلوب من جهة المتلقي أو القارئ بوصفه مستجيبا لمنبه، قوله: ((هو ذلك الإبراز (Mise en relief) الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية، بحيث لا يمكن لهذا القارئ أن يهمل تلك العناصر دون تشويه النص، كما أنه لا يمكن أن يكتشفها دون أن يجدها دالة ومتميزة، وما يتحصل قوله: هو أن اللغة تعبر، والأسلوب يعمل على إبراز القيمة))[6].

من هذا المنظور يرى م. حبار: أن الأسلوب يشكل مع القارئ ثنائية (المنبه والاستجابة) في علاقة تفاعلية بينهما))[7]. وإن عدم استجابة المتلقي للأسلوب (المثير) ((هو في حد ذاته إخلال بجمالية

(1) الجاحظ، البيان و التبين، ج 1: 128-129
(2) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير: 75
(*) من رواد الأسلوبية الذين ذكرهم الأستاذ مختار حبار باعتبارهم يمثلون الاتجاه الثاني هم: بيير جيرو P. Guiraud صاحب كتاب الأسلوبية، وميشال ريفاتير M. Rifaterre من خلال كتابه تحولات في الأسلوبية البنيوية
(3) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 129
(4) م. س: 129
(5) ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، 19، (تر): ح. لحميداني، نقلا عن: مختار. ح، (د)، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 129
(6) م. س: 129
(7) م. س: 129

المتلقي))[1]. فقيمة النص تزداد أو تنقص حسب قوة هذه الاستجابة التي يتوفر عليها المتلقي حسب تأمله واستعداده، ((ومن هنا تكون قيمة النص فيما يتفاعل به القارئ من عناصر الكتابة)) [2].

يشير الباحث م. حبار إلى الطريقة الإجرائية التي اقترحها م. ريفاتير لتحليل الأسلوب، وهي تنهض على مسلمة معروفة (ليس هناك دخان بدون نار) وفحواها كما قال الباحث ((إيجاد علاقة بين البنية النفسية العميقة التي تسوس الخطاب، وبين البنية اللسانية التي تتشكل في سطحه، وفق الإرادة الواعية للبنية النفسية)) [3]. وبتعبير آخر فإن الطريقة الإجرائية التي اقترحها م. ريفاتير تقوم على أساس من التلازم والتماثل بين البنية العميقة (الرؤية) وبين البنية السطحية التي تحمل هذه الرؤية. وتعود بنا هذه المسلمة إلى البيان المنهجي الذي عرضه الباحث في مدخله، فهي تلتقي مع ((المنهج الذي يحاول أن يربط الظاهرة الفنية ومنابعها الفاعلة)) [4]. وتتجنب الانطباعية والذاتية التي وقع فيها م. سبيتزر. ومن هنا يجد مختار حبار مقاربة ريفاتير تفرض نفسها بإلحاح. فما هي الخصائص التي تتوفر عليها وهي:

1- توسيع القارئ إلى قراء متعددين، وسماهم مبلغين، و حددهم في ثلاثة أنماط[5].
2- السياق الأسلوبي الذي يوجه القارئ النموذجي[•].
3- رصد جزئيات الظاهرة الأسلوبية متضافرة تنبئ عن استعمال واع للغة بغرض الكشف عن رؤيا المؤلف.

الاتجاه الثالث: و هو الاتجاه الذي يعرضه م.حبار، ويقارب الأسلوب من جهة خط الرسالة، إي أنه الاتجاه الذي لا يولي اهتماما لمرسل الرسالة و المرسلة إليه، فلا مكانة للباث أو المتلقي. وحينئذ فإن هذا الاتجاه، كما أكد الباحث، ((ضارب بجذوره في البلاغة العربية، (وفي) أغلب الدراسات الأسلوبية الحديثة، النظرية منها والتطبيقية، بل إن هذا المذهب هو الذي يشكل نقطة الالتقاء الجوهرية بين البلاغة العربية وأسلوبية الانزياح في ذهابهما إلى أن ما يميز النص الأدبي من غيره من النصوص، لا يرجع إلى قائله ولا إلى

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 129
(2) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير: 78
(3) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 130
(4) م. س: 17
(5) راجع، م. س: 130
(•) قام الباحث بربط المعيار الثاني بالاعتبار الثاني الذي ينهض على مبدأ تقسيم الكلام إلى ضربين، وهو المبدأ الذي أصله عبد القاهر الجرجاني، كما بينا، فالسياق الأسلوبي عند ريفاتير يتماثل مع الضرب الأول من الكلام الذي ينتج المعنى النحوي، و هو النص المغلق. أما الأسلوب وهو العنصر الذي يحدث المفاجأة، فإنه يتناظر مع النص المفتوح الذي ينتج المعنى ومعنى المعنى، راجع، م. س:131

متلقيه، ولا حتى إلى مضمونه أو معانيه، بل يرجع إلى ما فيه من أساليب جاءته نتيجة لما فيه من عدول و انزياح عن معيار)) [1]. وما يمكن أن يستفاد من هذا القول أن قيمة العمل الإبداعي لا تكمن في فكر صاحبه (الكاتب الضمني)، ولا في ما يثيره من رد الفعل أو الاستجابة قدر تضافر المنبهات، إنما ترجع قيمته إلى أدبيته وما فيه من شعرية التي هي متضمنة فيه.

ولتأصيل هذا الاتجاه في البلاغة العربية استشهد الباحث برأي الجاحظ المعروف والمتداول عند الباحثين والنقاد[2]، كما استشهد برأي أبي الفتح بن جني الذي تعرض فيه إلى مسالة الانحراف، الذي تتبع عنه عدة أساليب الانزياح[3].

أما ابن المعتز (-296) فقد أسس لمستوى المكون الاستبدالي، وفرق بين الكلام المرسل والكلام البديع، وأكد الباحث أن قدامة بن جعفر (-337) سار على منهج ابن المعتز في (نقد الشعر)، وأبو هلال العسكري (-385 هـ) في الصناعتين، وابن رشيق (- 485 هـ) في (العمدة). وفي هذا السياق أشار الباحث إلى مستوى المكون التركيبي في الدرس البلاغي الذي أسسه أبو عثمان في كتابه المفقود (نظم القرآن))) [4]. وسار على مذهبه السجستاني (-316 هـ) في كتابه المفقود، أيضا، (نظم القرآن).

أكد م. حبار أن القاضي عبد الجبار نجح في جمع مستوى [المكون الاستبدالي] الذي أسسه ابن المعتز، ومستوى [المكون التركيبي] في الدرس البلاغي الذي أسسه الجاحظ في مستوى واحد أو قل في نظرية واحدة ((تجمع بين المكونين: الاستبدالي والتركيبي)) [5]. وجاء عبد القاهر الجرجاني (- 471هـ) الذي وثق بين المستويين [البديع] (الاستبدالي) و[النظم] (التركيبي).

وفي العصر الحديث فإن مقاربة الأسلوب من جهة خط الرسالة، ظهرت عند الشكلانيين الروس، ثم لقيت المقاربة رواجا عند البنيويين (الشكليين) الذين قاموا بنشر هذه عبر العالم. وخلاصة نظريتهم أن أدبية النص تكمن في صياغته وأسلوبه. ويرى م.مختار أن تينيانوف يلتقي مع الجاحظ حينما يؤكد ((على كيفية التعبير وطرقه وأنماطه)) [6]. وعد الباحث بول فاليري رائد الأسلوبية الغربية الحديثة، فهو الذي عرف الأسلوب وحدده بوصفه انزياحا عن معيار، وأشار الباحث في هذا السياق إلى رومان جاكبسون R. Jakobson بوصفه أحد أعلام (نظرية الانزياح). وما ينبغي أن نقف عنده اعتماد جاكبسون محورين: محور

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 133
(2) راجع، الجاحظ، أبو عثمان بن بحر، الحيوان، 1 /
(3) راجع، أبو الفتح عثمان بن جني، المحتسب، في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علي النجدي ناصف، و(د)، عبد الفتاح إسماعيل شلبي، 2/ 86.
(4) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 134
(5) م. س: 135
(6) م. س مختار: 136

الاختيار الذي يقتصر للمكون اللفظي والاستبدالي[1] Paradigmatique؛ فـ ((لا يتوقف الإبداع اللغوي عند الإنسان على العلاقات التأليفية فقط، وإنما يستدعي أيضا علاقات استبدالية، تنتمي إلى مجموعة فرعية تتكون من وحدات لغوية قادرة على أن تضطلع بالوظيفة النحوية نفسها في ملفوظ ما. وبعبارة أخرى يمكن لكل وحدة لغوية من تلك المجموعة أن تحل محل الأخرى في جملة معينة. وهكذا))[2]. أما محور التوزيع وهو الذي يقتصر للمكون النظمي والتركيبي، وهو ما اصطلح عليه بـالمحور التأليفي Syntagmatique لأن ((إنتاج اللغة يقوم على مجموعة من العلاقات التأليفية التي تعتقد بين لغوية لغوية تنتمي إلى مستوى واحد، وتكون متقاربة ضمن ملفوظ معين أو عبارة ما أو مفردة))[3].

ويذهب الباحث م. حبار أن تركيز ر. جاكبسون على محوري [الاختيار والتأليف] جعل نظريته تلتقي مع ما توصل إليه الدرس البلاغي انطلاقا من ابن المعتز – في تأسيسه للمكونين [الاستبدالي والتركيبي] – إلى عبد القاهر الجرجاني في توفيقه بين المستويين البديع والنظم أو ما ذهب إليه في نظرية العدول أو الاختيار والتوزيع عند جاكبسون[4].

اختتم الباحث المدخل المنهجي حول الاتجاهات الأسلوبية الحديثة بعرض المستويات الإجرائية لـ هنريش بليث التي استعان بها على تحليل النص الأدبي تحليلا أسلوبيا سيميائيا، فضلا عن المستويين الأساسين السابقين (الاختيار والتأليف)، ويضيف أربعة مستويات فرعية أخرى هي: المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى الخطي، والمستوى النصاني[5].

إن قراءتنا للاتجاهات الأسلوبية الثلاثة كان من باب الإفادة من هذه الاتجاهات التي تنسجم مع القراءة التي تمكن من مقاربة الرؤية والتشكيل لمعرفة ((موقع الدراسة التطبيقية للنص الشعري الصوفي))[6]. ومعرفة الاتجاه الأسلوبي الذي تبناه الباحث والذي لا يختلف في روحه عن روح المنهج العام للدراسة وهو الإفادة من منهج البنيوية التكوينية ومن الدراسات التطبيقية التي تربط الظاهرة الفنية بمنابعها الفاعلة. وخلال عرضه للاتجاهات الأسلوبية الثلاث، تأكد لنا تبني م. حبار الاتجاه الأول، لأنه يتفق، كما قال الباحث، ((مع عنوان بحثنا الذي هو الرؤيا والتشكيل أي العلاقة بين رؤيا الأديب للعالم وبين أسلوبه، كما أن ذلك، لا يمنع من الإفادة من المذهب الأخير في كون الأسلوب هو انزياح، بل ((إنه مجموع الطاقات

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 135

(2) عبد العزيز لحويدق، الإستعارة عند رومان جاكبسون، مجلة علامات، م 14، ع 54، ديسمبر 2004: 226

(3) م. س: 226

(4) ميشايل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، 19، ترجمة: حميد لحميداني، نقلا عن: مختار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 291

(5) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 137

(6) م. س: 139

الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح وهو نقيض ما يطرد في الخطاب العادي))[1]. ولولا هذا الإجراء المنهجي الذي اعتمده الباحث لما تمثلنا مقاربته في قراءته لشعر أبي مدين التلمساني.

بعد هذا العرض المنهجي الذي مكننا من الكشف عن المقاربة الأسلوبية التي تبناها الباحث، والتي تنسجم مع أهداف بحثه والمتمثل أساسا في تفسير العلاقة بين رؤيا الأديب الصوفي للعالم وبين أسلوبه. ننتقل إلى الدراسة التطبيقية للنص الشعري الصوفي للكشف عن مقاربة الباحث في قراءاته للأساليب التي تهيمن على النص الشعري الصوفي، من خلال منظور الاتجاه الأول الذي يحدد مفهومه للظاهرة الأسلوبية من جهة المرسل، أي من الاتجاه الذي يجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير. ولتحقيق هذه الغاية رصد الباحث الأساليب المهيمنة التي حددها في: (التقابل، والتمثيل، والتجريد، والتناص، والأسلوب القصصي).

– أسلوب التقابل: من الأساليب المهيمنة في النص الشعري الصوفي، إذ فرضته التجربة الصوفية نفسها، ((التي تقوم أساسا على التقابل والتخالف بين بعديها المعهودين، وهما بعد الغياب، وبعد الحضور، المكونان الأساسيان للبنية العميقة الدالة))[2]. ولا حظ الباحث أن رؤيا الصوفي للعالم تتجسد من مظاهر التقابل والتعارض، ولولا ذلك لما تجلت الرؤيا المفترضة بين [الذات الصوفية والذات المحبوبة] التي اختزلها الباحث بين(الأنا والآخر)، لسبب بعد الغياب (الرؤيا)، الذي أنشأ التعارض في القصيدة الشعرية الصوفية الذي تولت عنه ((الدلالات المتناقضة كالنقص والكمال، والفصال والوصال والتنائي والتداني والأنا والمحو))[3].

وأسلوب التعارض في قصيدة أبي مدين كما وصفه الباحث، جاء مضمنا، فهو من النوع الذي لا يصرح به. وتكمن أهميته في أنه ((تشكيل بنيوي ومكون أساسي في بنيتها (القصيدة) السطحية، لأن رؤيا الصوفي إلى العالم بوصفها بنية عميقة دالة، هي نفسها بنية ذات طبيعة تقابلية))[4]. وإذا عدنا إلى منهج ليو سبيتزر فإن الرؤيا والبنية العميقة في القصيدة الصوفية، هي الكاتب الضمني نفسه المجسد لرؤيا الفاعل في صورة تقابلية.

كشف التحليل الأسلوبي للبنية السطحية للقصيدة التي اقترحها الباحث للتدليل على أسلوب التقابل، فالبنية تبنى على مكونين أساسين هما: الأنا (الذات الصوفية)، والآخر (الذات العلية) والعلاقة بينهما علاقة غياب التي جسدتها البنية السطحية. ومن هنا يصل الباحث إلى نتيجة تتمثل في كون بناء القصيدة المستهدفة تم على أساس تقابل وتعارض بين المكونين الأنا والآخر اللذين تنهض علاقتهما على

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب: 95

(2) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 140

(3) م. س: 140

(4) م. س: 141

أساس التوتر الذي كان سبب الفجوة بين الذات والآخر. ومن هنا كانت رؤيا الشاعر رؤيا غياب، وهي رؤية مأساوية للعالم، لأنها أسست على التعارض والتقابل بسبب هذا الوصال والتواصل الذي يأمل الشاعر الصوفي أن يحققه بين ذاته و بين الذات العلية. ومثل هذه الرؤيا المبنية على ثنائية التقابل والتعارض تهيمن على جل الشعر الصوفي عند أبي مدين التلمساني، وهو الآلية الأسلوبية التي مكنت الباحث من الكشف عن رؤيا أبي مدين للعالم.

أما الأسلوب الثاني الذي اختاره الباحث لتجسيد رؤيا العالم للمبدع، هو أسلوب التمثيل الذي ركز عليه بوصفه أسلوبا مهيمنا، يساعد على مقاربة بعد الغياب (رؤيا الشاعر) وتشخيصه، فأسلوب ((التمثيل يعد من أهم أساليب القصيدة الصوفية، نظرا إلى ما يمتاز به من الدلالات الذوقية المخصوصة بالتجريد، ونظرا إلى ان التجربة الصوفية هي تجربة ذوقية فردية، وليس لها في اللغة الوضعية معجم يقوى على ترجمتها وإخراجها كما هي من البطون إلى الظهور)) [1].

بعد بيان الأهمية التي يكتسبها أسلوب التمثيل نلج إلى تحليل قراءة الباحث لبيان المقاربة التي تبناها الباحث للكشف عن رؤية أبي مدين من خلال التشكيل، أي من أسلوب التمثيل. الذي وقف عند إحدى نماذجه الشهيرة وهي (الطير المقفص) [2]. ولتفسير هذا الأسلوب اعتمد الباحث على آلية التناظر والتماثل بين الدلالة التي تدل على المعنى، وبين دلالة معنى المعنى، وهي الآلية التي مكنته من بناء العلاقة بين رؤيا أبي مدين، وبين أسلوب قصيدته. ورأى أن التباعد الذي كان قائما بين الموضوع الصوفي والموضوع الحسي تحول إلى تقارب بين الموضوعين المتباعدين.

الموضوعة الصوفية	التناظر	الموضوعة الحسية	الرؤيا / غياب
- الأرواح - الجسد - العالم الأسمى - حنين الأرواح و توقها إلى العودة و اللقاء		- الطير - القفص - عالم الطير الفسيح - تغريد الطير واضطرابه في قفصه و توقه إلى حريته	دلالات ذوقية =/= دلالات حسية

إن هذا التمثيل نشأت عنه حالة من التوتر والاضطراب، وبالتالي كان ملائما لبعد الغياب الذي ترتبت عنه رؤيا مأساوية للعالم. ونتيجة لذلك كان التعارض الذي حدث للشاعر والذي لم يمكنه من تحقيق بغيته (التوحد). ومن هنا كانت مزية التمثيل في إنتاج بلاغة المثال.

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 150

(2) راجع الأبيات التي أوردها الباحث، م.س: 150

فقل للذي ينهى عن الوجد أهله ... إذا لم تذق معنى شراب الهوى دعنا
إذا اهتزت الأرواح شوقا إلى اللقا ... ترقصت الأشباح يا جاهل المعنى
أما تنظر الطير المقفص يا فتى ... إذا ذكر الأوطان حن إلى المغنى
يفرج بالتغريد ما بفؤاده ... فتضطرب الأعضاء في الحس والمعنى
ويرقص في الأقفاص شوقا إلى اللقا ... فتهتز أرباب العقول إذا غنى
كذلك أرواح المحبين يا فتى ... تهزهزها الأشواق للعالم الأسنى

ومن نماذج أساليب التمثيل التي تمظهر من خلالها بعد الحضور اختار الباحث نموذجا شعريا لابن الفارض [1] يجسد نشوة الاتحاد والحلول، وقد وقف في هذا النموذج عند مقاربة تمثيلين متباعدين. فالأسلوب الأول (المرأة المتبوعة)، وهو التمثيل الذي وجد فيه الباحث تجسيدا لحالة الحضور والحلول والاتحاد.

الموضوعة الصوفية	التناظر	الموضوعة الحسية
- حلول الأنا في الآخر حال الشاعر في توحده - ينطلق بلسان الوحدة الحق ينطق بلسان الخالق	الحضور	- امرأة متبوعة أصابها مس من الجن الجن متحد بالمرأة ومتحدة به - هي تنطق ويعلم الناس أن ما يسمعون ليس كلامها

تكمن أهمية هذا التمثيل الذي وظفه ابن الفارض في كونه جاء على تمام التشاكل بين الأصيل والشبيه [2]. ومن هنا تمظهرت رؤيا الشاعر ابن الفارض من خلال أسلوب التمثيل، والذي كشفه مختار حبار عن طريق آلية التماثل والتناظر التي عطت إمكانية إنتاج المعنى ومعنى المعنى.

(1) ابن الفارض

راجع، المقطعة، م. س: 151

سأجلو إشارات، عليك خفية ... بها كعبارات، لديك، جلية
وأعرب عنها مغربا حيث لات ... حين لبس بتبياني: سماع ورؤية
وأثبت بالبرهان قولي ضاربا ... مثال محق، والحقيقة عمدتي
بمتبوعة ينبيك في الصرع غيرها ... على فمها في مسها، حيث جنت
ومن لغة تبدو بغير لسانها ... عليه براهين الأدلة صحت
وفي العلم حقا أن مبدي غريب ما ... سمعت سواها، وهي في الحسن أبدت

(2) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 152

أما النموذج الثاني من الأساليب التمثيلية الذي اختاره الباحث فهو من أرقى النماذج التمثيل، لأنه يجسد ظهور جبريل - عليه السلام - متلبسا بصورة دحية[1]. وكشف الباحث أيضا عن الشعرية التي أضفاها هذا المثال من خلال آلية "التناظر" التي مكنته من أن يميز ما بين الدلالة الظاهرة الدلالة المضمرة، التي جسدت رؤية بان الفارض[2]. فالمعنى الظاهر للناس [دحية] الذي يسأل، والنبي - صلى الله عليه وسلم - يجيبه أمام الحضور. أما المعنى المضمر، فإنه يتمثل في أن النبي - صلى الله عليه وسلم - نظر إلى شخصية [دحية] على أنها تمثل اثنين (جبريل ودحية). إن هذه الصورة "تماثل" صورة ((الصوفي في حال الاتحاد - وليس الحلول - فإنه يشهد الوحدة بعين الجمع، ويشهد الكثرة بعين التفرقة))[3]. إن أسلوب التمثيل كما قرأه "مختار حبار" يكشف عن رؤية "ابن الفارض" وهي [الاتحاد]، أو قل هو يكشف عن [بعد الحق] في المثلث الدلالي الصوفي، الذي يختزل رؤية الصوفي ويضع دورة التصوف في الغياب والحضور.

ونسوق، الآن، "أسلوب التجريد" الذي انتقاه الباحث بوصفه أحد الأساليب البلاغية التي شاع استخدامها عند الشعراء الصوفيين لتجسيد رؤياهم للعالم. و"التجريد" من الأساليب التي تنسجم مع التجربة الشعرية الصوفية، لأنه يتيح للشاعر الصوفي التوسع في عمله الإبداعي، الأمر الذي يترتب عنه قراءة أعمق وتأويلا أشمل. وقد اصطلح عليه السجلماسي بـ"الإتساع" (وهو اسم مثال أول منقول إلى هذه الصناعة، ومقول بجهة التخصيص عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللفظ... إلى معنيين إثنين))[4]. إن أسلوب "التجريد" الذي وظفه الشعراء الصوفية، يتيح إمكانية إقامة "مماثلة" بين الدلالة العامة (المعنى) والدلالة الخاصة (معنى المعنى).

وفي النموذج الرابع من نماذج التشكيل الأسلوبي للقصيدة الصوفية نجد أسلوب "التناص"، وهو من الأساليب التي حظيت بمدارسة النقاد منذ القديم، وهو الذي عرف بالسرقات الأدبية، وبمصطلحات

---

(1) راجع، م. س: 152

(2) ابن الفارض، 152

وها دحية وافى الأمين نبينا	بصورته في بدء وحي النبوة؛
أجبريل قل لي: كان دحية، إذ بدا	لمهدي الهدى، في هيئة بشرية؟
وفي علمه، عن حاضريه، مزية	بماهية المرئي من غير مرية
يرى ملكا يوحي إليه، وغيره	يرى رجلا يدعى لديه بصحبة
ولي من أتم الرؤيتين إشارة	تنزه عن رأي الحلول عقيدتي

(3) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل:153

(4) محمود درابسة، الشعرية عند السجلماسي في كتاب "المنزع البديع" نحو تأصيل للشعرية العربية، مجلة، أبحاث اليرموك، م 17، ع، 2 جامعة إربد-الأردن، 1420هـ / 1999 م: 196

أخرى[1]. وقد وقف الباحث عند مصطلح السرق حيث يخرجه من باب الأخلاق ليدخله ضمن حقل "الجماليات النصية"[2]، فالسرق، أسلوب من الأساليب وصورة من صور حوار النصوص فيما بينها، مثلما يتجاوز الناس فيما بينهم، فيأخذ هذا من ذلك بعضا من كلامه مما قد يراه أقدر في البيان من كلامه أو أحلى زينة في نصه))[3]. وفي العصر الحديث ظهر مفهوم "التناص" بوصفه شكلا من ((أشكال التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص))[4].

في ضوء هذه المدخل قرأ الباحث شعر "أبي مدين التلمساني" بوصفه تشيلا أسلوبيا يتجاوز الموروث الشعري عند الشعراء السابقين، فلاحظ أن "أبا مدين" قد أكثر من الآليات التناصية التي مكنته من أن يقيم حوارا فاعلا بين شعره والموروث الأدبي بشكل عام. ومن أهم الآليات التناصية التي أكثر منها "أبا مدين" أشار إليها "مختار حبار" ((الاقتباس والتضمين من مصدرين أساسين هما: القرآن الكريم، وشعر العذريين بعامة ومجنون ليلى بخاصة))[5].

وعلى مستوى الإجراء ذكر لنا الباحث نماذج من التناص الذي وظفه "أبو مدين التلمساني"، ومنه على الخصوص قصيدة (لست أنسى الأحباب) التي هيمن فيها الاقتباس الذي أدخله في "باب التناص الفني"، ذلك لأن الشاعر قد استهواه التناغم العجيب الذي صنعته "سورة مريم"[*] في تركيبها بوجه عام، وفي توصلها المنتهية بالياء الممدودة بوجه خاص[6].

ومن نماذج النوع الثاني من التناص الذي في شعر "أبي مدين التلمساني" (التضمينات من الشعر العذري)، وأشار "مختار حبار" على سبيل المثال إلى بائية أبي مدين [تذللت في البلدان] وهي من تناص التعضيد القائم على الإعجاب والتقدير للنص المتفاعل به أي قصيدة المجنون [متى يشتفي منك الفؤاد

---

(1) راجع، نورالدين صدار، السرقات الأدبية في ضوء نظرية التناص، رسالة ماجستير مخطوطة، الفصل الأول

(2) م.س

(3) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل:161

(4) م. س: 161

(5) راجع: محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، مجلة علامات، م 14، ع 54، ديسمبر 2004: 380

(*) وهي مكية، نزلت بعد فاطر، وعدد آياتها ثمان وتسعون آية، وتهدف إلى تقرير مبدأ التوحيد لله ونفي الشريك والولد عنه وإثبات البعث، وتتخذ القصص مادة لذلك، ثم تعرض لبعض المشاهد يوم القيامة، ومناقشة المنكرين للبعث.
ومن أمثلة التناص التي ذكرها الباحث قصيدة [لست أنسى الأحباب] التي ينتهي كل بيت منها باقتباس فاصلة أو جزء منها على النحو الآتي:

لست أنسى الأحباب ما دمت حيا	مذ نأوا للنوى مكانا قصيا

مقتبس من قوله تعالى: ﴿وَجَعَلَنِي مُبَارَكًا أَيْنَ مَا كُنتُ وَأَوْصَانِي بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ مَا دُمْتُ حَيًّا﴾ الآية 31 من سورة مريم.

(6) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 162

المعذب]. ومثل هذا التناص ساعد الباحث على الكشف على رؤيا الصوفي للعالم والتي تتمثل هنا في إنشاء الذات الساكنة للمغيوب والتي يناظرها مرحلة الفرق الأول [خلق1] [1].

والشاهد هنا أن أسلوب التناص في بائية أبي مدين كان بمثابة البنية السطحية والأداة التي تمظهرت من خلالها رؤيا أبي مدين التلمساني وهي رؤيا، كما أومأنا منذ حين، تجسد بعد الغياب في المثلث الدلالي الصوفي أو الفرق الأول وقد تماثلت هذه البائية وتناظرت مع بائية مجنون ليلى التي أشرت إليها، حتى أضحى القارئ لا يميز بين بائية المجنون وبائية أبي مدين؛ حيث غدت تماثلت تجربة الحب عند الشاعرين تتماثل في كل شيء[2].

ومن الأساليب التي تمظهرت فيها رؤيا الشاعر الصوفي للعالم، الأسلوب القصصي وهو من الأساليب الشائعة في شعر أبي مدين التلمساني، والتي ساعدته على تجسيد رؤيته. وللكشف عن هذا التمظهر، قام مختار حبار بعقد مقارنة بين جنس الشعر وجنس القصة ولاحظ أن الأجناس الأدبية، بشكل عام، تتداخل وتتراسل فيما بينها ويستعير بعضها من بعض[3]. وتكمن أهمية هذا القول في كونه بعد تمهيدا من الباحث للحديث على أن الشعر لا يضيره أي شيء إذا استعار جنس القصة، فالتراسل بين الأجناس الأدبية بات أمرا مشروعا، بل إن أدبية الجنس الأدبي - في كثير من الأجناس الأدبية - نراها لا تتضح إلا من خلال هذا التفاعل والتحاور بين الأجناس الأدبية.

من أجل ذلك يرى مختار حبار أن طبيعة التجربة الشعرية الصوفية تجعلها أقرب إلى جنس القصة لسبب واضح يجع إلى رؤية الشعر الصوفي نفسه ((المتحكمة في رسم التجربة الصوفية ومدارجها، ورسم التجربة الشعري ومراحلها الموائم تماما في أطوارها لمدارج التجربة الصوفية، وهي المدارج التي سبق أن رسمناها في المثلث الدلالي الصفي)) [4].

وعلى هذا الأساس أضحى الأسلوب القصصي من الأساليب الأدبية التي تجب دراستها في الشعر الصوفي ما دامت التجربة الشعرية نفسها هي بناء قصصي. وقد أبان الباحث في قراءته للتجربة الصوفية عن العلاقة التي تربط بين هذه، وبين التجربة الشعرية الصوفية - لأبي مدين التلمساني - التي جاءت بدورها عبارة عن قصة تكاد تكون مكتملة الجوانب أيضا[5].

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 29

(2) م. س: 164

(3) راجع، م. س: 168

(4) راجع، م. س: 16

(5) م. س: 167

مائل الباحث بين الرؤية الصوفية وبين العناصر القصصية المشكلة لأسلوب القصة في التجربة الشعرية عند أبي مدين التلمساني، ووجد أن التجربة الشعرية الصوفية تهيمن عليها ثلاثة عناصر: البطل / الحوار / الحدث.

فالعنصر الأول البطل يجسد الرؤية الصوفية الممثلة للذات الصوفية، كما بين الباحث، المغامرة البطلة، وهذه تتماثل في العودة الإختيارية أو الصوفية التي تصور اختبار الصوفي وابتلاءه. والعودة الاضطرارية أي الموت والتي تكون بعد العودة السابقة[1]. وما كان لهذه البطولة أن تتجسد في التجربة الشعرية الصوفية لولا التماثل الذي أنامه الباحث بين [العودتين] لإبراز الرؤيا الصوفية والكشف عن تمظهرها الفني.

أما الحوار فهو الآلية الفنية الأساسية التي تتمظهر من خلالها الرؤية الصوفية للعالم، باعتبار أن هذه التجربة تنهض على ثنائية [الأنا والآخر] [2] وبواسطة هذا الحوار انكشفت المحبة الفطرية التي كشفت عن الذات الصوفية المتعلقة بالمحبوب[3].

ويجيء عنصر الحدث في القصة الشعرية الصوفية ليساعد بدوره على كشف تمظهرات الرؤية الصوفية، وهو العودة الاختيارية وهي في حد ذاتها حدث لأن الصوفي، كما بين مختار حبار، يريد العودة إلى اللانهائي.. اللامكاني، اللازماني[4] قبل لقاء ربه (الموت) أي العودة الاضطرارية وهي العالم النهائي. وقد تناظر الحدثان الجدان لـ العودة الاختارية (العالم اللانهائي) والعودة الاضطرارية (لعالم النهائي) في كثير بن أشعار أبي مدين التلمساني[5].

اتضح أن المقاربة التي تبناها الباحث مختار حبار لقراءة شعر أبي مدين التلمساني للكشف عن الرؤيا الصوفية للعالم، تستمد مقوماتها المنهجية من المنهج البنيوي التكويني الذي بلوره ل. غولدمان، ومن الدراسات والأعمال النقدية التي ربطت الظاهرة الفنية برؤيتها أو مكوناتها البانية. كما تكشف هذه المقاربة عن تأثر الباحث بدراسات نقدية أخرى تعرف من التحليل، وهي على الخصوص (الرؤية والأداة) لـعبد المحسن طه بدر و(المتنمي) لـغالي شكري. وقد بدا واضحا تأثر مختار حبار بمنهجيهما على الرغم من أنه لم يشر إليهما صراحة.

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 167

(2) راجع، م. س: 170

(3) راجع، م. س: 170

(4) م. س: 171

(5) م. س: 171

وتثمينا لهذه القراءة في ضوء ما أشرنا إليه، يتأكد وفاء الباحث لمنهجه الذي أعلن عنه في المدخل المنهجي، وهو ربط العلاقة بين التجربة الصوفية وبين تشكيلها الفني، أو بما اصطلح عليه بـ [الرؤيا والتشكيل]. فكان مختار حبار أن ألم (بالرؤيا) الصوفية التي حددها في مثلثها الدلالي باعتبارها البنية العميقة التي تحكمت في توجيه الخطاب الشعري الصوفي، حيث تمظهرت الرؤيا الصوفية [الثابتة] في ثلاثة مستويات هي: الموضوعات، والأسلوب، والمعجم. ومن هنا برز الانسجام المنهجي في الخطة والقراءة.

الفصل الرابع

في مقاربة المرجعية النقدية

اولا: نحو صياغة منهج لتفسير كتابات مندور

ثانيا: موضعة الناقد في الحقل الأدبي

ثالثا: موضعة الناقد في الحقل الثقافي

رابعا: الممارسة النقدية لمندور: رؤياه للعالم

خامسا: جدلية الفاعلية النفسية والفاعلية النطقية

الفصل الرابع

في مقاربة المرجعية النقدية

أولا: نحو صياغة منهج لتفسير كتابات مندور

نحاول في هذا الفصل مقاربة قراءتين حاولتا أن تحددا المرجعية النقدية - لمحمد مندور وعبد القاهر الجرجاني - بوصفها البنية العميقة الدالة والمكون الباني الذي كان وراء توجيه النظرية النقدية عند هذا الناقد أو ذاك. ولتمثل هذه المرجعية تناولت دراستين تشتركان في هدف واحد وهو البحث عن المرجعية النقدية عند كل من 'محمد مندور' و'عبد القاهر الجرجاني' في نظرية النظم. بمقاربتين مختلفتين.

تهدف الدراسة الأولى الموسومة 'محمد مندور وتنظير النقد العربي' لـ'محمد برادة' البحث عن مكونات المرجعية النقدية التي حاول الناقد محمد برادة الكشف عن جذورها ومكوناتها البانية من خلال القراءة التي نهضت على تجريب عدة مناهج نقدية وفي طليعتها المنهج البنيوي التكويني بوصفه المنهج الذي مكن 'م. برادة' من الوقوف عند المرجعية النقدية للنظرية النقدية عند 'م. مندور'. ومن هذا الباب تقتحم البنيوية التكوينية حقلا آخر من حقول المعرفة والفكر وهو عالم النقد الأدبي فضلا عن الأعمال الإبداعية كما رأينا في الفصول السابقة.

أما الدراسة الثانية فهي للباحث 'م.حبار'(*) والتي تهدف إلى البحث عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند 'عبد القاهر الجرجاني' بوصفها المكون الباني والبنية العميقة الدالة لهذه النظرية. وهي الدراسة التي اعتمد صاحبها على المنهج الذي يربط الظاهرة الإبداعية أو النقدية بمنابعها وأصولها التي كانت وراء تشكيل بنيتها السطحية.

ما السبيل الذي اتخذه كل من 'م. برادة' و'م. حبار' لتحديد المرجعية النقدية عند 'م. مندور' والمرجعية الكلامية عند 'عبد القاهر الجرجاني'.؟ وما هي الآليات والإجراءات التي اعتمدها كل باحث للكشف عن المرجعية المفترضة، وبالتالي تفسيرها وربطها بتمظهراتها على مستوى البنية السطحية.؟ هذه هي الأسئلة المركزية التي سيحاول هذا الفصل الإجابة عنها.

يمثل هذا المستوى من القراءة المنهج الذي سلكه 'محمد برادة' لتفسير الرؤية النقدية للناقد العربي المعاصر 'محمد مندور' في كتابه الذي عرضناه في المدخل 'محمد مندور وتنظير النقد العربي'. وفي هذه القراءة

(*) وهي الدراسة الموسومة [المرجعية النقدية لنظرية النظم عند الجرجاني] والتي نشرت في مجلة ثقافات التي تصدر عن جمعة البحرين، ع 4 جويلية 2002

قام الباحث محمد برادة بتجريب البنيوية التكوينية بوصفها منهجا نقديا يتناول قراءة الأعمال الإبداعية والأعمال الفكرية، باعتبار أن ((النص النقدي نصا أدبيا آخر لا يقل، من حيث قيمته عن العمل الذي يفسره و يقومه)) [1].

إن تناول م. برادة مثل هذه القراءة يعد خروجا عن العرف النقدي في نظر بعض النقاد، لقناعتهم أن المنهج البنيوي التكويني لا ينبغي أن يطبق إلا على الأعمال الإبداعية. وعلى هذا الأساس فإن القراءة التي أنجزها محمد برادة تعد قراءة جديرة بالاهتمام والبحث، لأنها تتصل اتصالا وثيقا بحقل نقد النقد وليس تفسير الإبداع، بل تناول اللغة الواصفة للإبداع،أو كما سماها فاضل ثامر (اللغة الثانية) [*]. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الباحث قام بمحاولة منهجية تمثلت في تطويع وتليين المنظومة المنهجية الغولدمانية ليتمكن من تحقيق هدفه المتمثل أساسا في إعطاء تفسير لرؤية محمد مندور النقدية للعالم. ولم يكن بإمكان م. برادة أن يحقق هذه الغاية لو لم يقم بهذا التهجين المنهجي الذي سنكتشف نسيجه بعد حين.

مثل هذه المقاربة، تقتضي مرونة كبيرة في تطبيق الخطوات التي حددتها البنيوية التكوينية وتليين مفاهيمها حسب ما تقتضيه طبيعة الموضوع المستهدف، وهذا ما حاول الباحث محمد برادة مراعاته في هذه القراءة. وقد أكد الباحث على ذلك في مقدمته المنهجية. ومن هنا يطفو السؤال المنهجي التالي: كيف اهتدى محمد برادة إلى اختيار منهج منسجم يمكنه من تمثل (بفتح التاء وتضعيف الثاء) الفكر النقدي المندوري؟

بما أن طبيعة الموضوع تقتضي رؤية نقدية خاصة، فمن المفترض أن يجد الباحث نفسه مضطرا إلى إجراء تعديلات على المنهج التكويني، لذا وجدناه يستعير مناهج ومفاهيم وآليات من حقول معرفية أخرى، ليتسنى له تحقيق القراءة المفترضة وهي البحث عن المرجعية التي مكنت م. مندور الناقد من صياغة نظريته النقدية، ومن ثم إعطاء تفسير لرؤيته النقدية. وهذا أمر بديهي، لأن الموضوع المعروض للمناقشة خارج - إبداع، لذا فإن القراءة المنهجية لهذا الحقل بمنهج ومصطلحات بيير بورديو Pierre Bourdieu، يقتضي متابعة المناهج الجوارية ومساءلة أدواتها الإجرائية، و((لكل هذه الاعتبارات توخينا الاستفادة، في دراستنا، من المناهج والأبحاث المنجزة في مجال علم الاجتماع الأدبي وتطبيقاته النقدية، لأنها تعطي الأسبقية للجدلية التاريخية)) [2] وينحى الباحث باللائمة على النقاد والباحثين العرب الذين يكرعون من المناهج النقدية الغربية دون أن يعوا ويتمثلوا مفاهيمها، مما يجرهم إلى كثير من الهفوات والأخطاء المنهجية، لذا يطرح الباحث سؤال الخلاص التالي: ((كيف يمكن تجنب الفهم الخاضع للمثاقفة عند معظم النقاد العرب الذين

(1) إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية: 3

(*) راجع، فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث.

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير انقد العربي: 13

يعمدون إلى اختيار مناهجهم وأدواتهم التحليلية من مستودع المناهج الجنوبية بدون أن يتمثلوها تمثلا نقديا، وبدون مراجعة خصوصية المعطيات التي يدرسونها؟)) [1].

يؤكد الباحث عبد العالي بوطيب على ضرورة فهم المنهج في شموليته، وأن المشاكل المطروحة في هذا المجال مرتبطة دوما بالفهم السطحي للمنهج، ودون العودة إلى المرجعيات المعرفية والفكرية، ((إذ غالبا ما نرى المفكرين العرب -... - يعتبرون أن المنهج مجرد أدوات إجرائية تساعد الباحثين على ضبط خطواتهم في التعامل مع القضايا التي يدرسونه... مما يبقي الخلفية الابستمولوجية المؤطرة لكل منهج، خارج إطار تصورهم الضيق لحجم المشكل وتشعباته... وكان مسألة اختيار منهج من الناهج مسألة في غاية الأهمية والبساطة)) [2].

نستفيد مما سبق، أن محمد برادة وغيره ممن وعوا مسألة التعامل مع المنهج بشكل عام، أكد على ضرورة أن يتمثل الباحث المنهج النقدي قبل تطبيقه على النصوص والموضوعات، أو كما قال مراجعة خصوصية المعطيات، وإلا استوت ((البنيوية التكوينية بالشكلية، والتحليل النفسي بالاجتماعي، متناسين بأن كل مصطلح أو منهج إلا و يحمل في أحشائه حتما، خلفية فكرية)) [3].

إن المنهج الذي آثره الباحث محمد برادة استيحاءه، لم يكن مبنيا عن اختيار اعتباطي أو عفوي، دون مراعاة لنجاعته وفائدته العلمية والمعرفية، بل اختاره عن قناعة وتبصر بوصفه أداة مساعدة على استنطاق الحقيقة وسبر أغوارها[4]. ومن هنا لم يكن اختيار م. برادة مقتصرا على منهج واحد فحسب، بل نجده أقام حوارا منهجيا بين عدة مناهج، وعدة مفاهيم ومصطلحات لصلاحيتها ولنجاعتها في خدمة الموضوع المستهدف، ولو أنه اقتصر على البنيوية التكوينية لما أسعفته، وبقيت كثيرا من جوانب البحث خرساء لم يكن باستطاعته تفسيرها وفكها. لذلك فلا غرو أن نجد م. برادة يستعين بالبنيوية التكوينية، والمنهج الجدلي، ومنهج بيير بورديو Pierre Bourdieu وأنطونيو قرامشي Antonio Gramsci . وفي هذا الصدد يؤكد محمد برادة على هذه المسألة في قوله: ((لقد آثرنا... استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية، كما بلورها كل من جورج لوكاتش ولوسيان كولدمان، وبيير بورديو. وفي رأينا أن ميزة هذا المنهج تتمثل، فضلا عن مرونته، في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعقد)) [5].

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير انقد العربي: 13

(2) م. س: 13 -14

(3) عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة فصول، العدد 60، صيف-خريف، 2002: 349

(4) م. س: 349

(5) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 14

لقد أدرك م. برادة بوعي عميق، كما يدرك أي مختص أسرار صناعته، أن عمله يقتضي استعمال أدوات إجرائية ومفاهيم كثيرة ومتنوعة، ليتمكن من الإحاطة الشاملة بموضوع بحثه، وقد وظف الأدوات والمفاهيم توظيفا صارما ودقيقا، والتي مكنته من أن يجيب عن سؤالين مركزيين، هما:

1- كيف نفهم كتابات مندور؟

2- ما هي الشروح التي يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية.؟ (1)

إن فهم كتابات م. مندور النقدية يقتضي أول ما يقتضي البحث عن المنهج (المناهج) الذي من شأنه أن يحقق هذه الغاية، وهذا ما انتبه إليه الباحث. وقد بينا موقفه في هذه القضية آنفا حينما كشفنا عن المناهج التي آثر استيحاءها. معنى ذلك أن اختيار المنهج المناسب الذي يفضي إلى تحقيق نتائج ناجعة.

أما القضية الأخرى فهي تتصل بنوعية الشروح والتفاسير التي يمكن إضفاؤها على التحولات التي عرفها م. مندور على المستوى الثقافي، والمستوى السياسي، بمعنى أنه لا يمكن أن نعزل التحولات التي عرفها مندور دون أن نفهم التحولات الثقافية والسياسية العامة و خاصة من سنة 1936 إلى سنة 1952، وهنا يستعين الباحث بمنهج بيير بورديو لتفسير هذه التحولات، و قد أشار إلى هذه المسألة حينما حاول التلميح إلى أن الإجابة ستنحصر حول السؤال الثاني في قوله: ((.. هل بالبحث عن الأجزاء المتخفية للمرحلة التاريخية التي واكبت فيها؟ أم بموضعة الرجل وكتاباته داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بحقل السلطة باعتباره خاضعا لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسي في تحديد الاتجاهات والاختيارات)) (2).

يؤكد هذا النص أن م. برادة آثر موضعة م. مندور الناقد ونقده داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بالحقل السياسي والاجتماعي، وهذا تأكيد صريح على أن الباحث قد أدخل تعديلات وإضافات على المنهج البنيوي التكويني، باعتماده على منهج بيير بورديو من خلال توظيفه مصطلح الحقل الذي سنعود إليه.

وبما أن محمد مندور لم يكن ناقدا منغلقا على نفسه، فقد سجل حضورا قويا في مواقع المجتمع، فكان كثير النشاط سواء بوصفه ناقدا متخصصا، أم بوصفه مثقفا فاعلا في المجتمع الذي كان ناشطا فيه. ومن أجل ذلك، كانت ((موضعة مندور داخل هذا النسيج الاجتماعي على ضوء الدور الذي اضطلع به في تحقيق تجانس الوعي الطبقي... فإن أنطونيو غرامشي يقدم لنا مفاتيح تسعفنا على تحديد وضعية مندور،... وبالفعل، فإن مصطلحي مثقف عضوي ومثقف تقليدي يشملان بالفعل مجموع مقولات تصنيف المثقفين

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 15

(2) م. س: 15

التي تم تسجيلها على ضوء دراسة الحقول الاجتماعية والسياسية، ويتركان في الوقت نفسه إمكانية التحديدات وتنويعها)) (1).

ويرى م. برادة أن تصنيف الناقد م. مندور ضمن المثقفين العضويين، لم يكن تصنيفا اعتباطيا، من باب الولع بالتصانيف واستعمال المصطلحات الضوضائية، إنما هناك عوامل متظافرة الحث على هذا التصنيف، ((فهو ينتمي إلى الطبقة الريفية المتوسطة المتشبثة بالتقاليد وتعاليم الدين الإسلامي، وهذه الطبقة، التي كثيرا ما تعرضت للظلم، قد أسهمت في الكفاح من أجل الإستقلال، سواء عن طريق الفلاحين في البادية، أو بواسطة أبنائهم في المدن، كانت هذه الطبقة حاضرة دائما في الصراع)) (2).

بهذه العناصر المنهجية اكتملت الرؤية المنهجية للناقد م. برادة وهي رؤية تجد عناصرها الأساسية في البنيوية التكوينية، وفي المنهج الاجتماعي الجدلي، وبالاستعانة بالنظريات الاجتماعية المعاصرة عند بيير بورديو وأنطونيو غرامشي. فما هي العناصر التي وظفها الباحث من كل منهج من المناهج التي أشرنا إليها لضبط مفاهيم مقاربته التي مكنته من إنجاز هذه القراءة.؟ وبتعبير آخر، ما مدى استفادة الباحث م. برادة من كل منهج من هذه المناهج إليها، والتي مكنته من صياغة منهج منسجم أسعفه على إنجاز قراءته.؟ إن الإجابة عن هذا السؤال نراها من الأهمية بمكان لأنها تحدد المرجعية المنهجية التي استرشد بها الباحث على إنجاز مقاربته.

أولا: ما موقف الباحث م. برادة من منهج غولدمان.؟

سؤال يفرض نفسه بإلحاح شديد، مفاده: ما موقف الباحث من بنيوية غولدمان. هل كان وفيا لمنظومتها المنهجية.؟ وما هي المراحل الأساسية التي ركز عليها الباحث في تعامله مع المنهج.؟

وهل وفق في تطبيقها.؟ هذه هي أهم الأسئلة الأساسية التي سنحاول الإجابة عنها من خلال الممارسة العينية للمنهج في هذه القراءة.

لم يكشف الباحث في مقدمة دراسته(3) عن المفاهيم والأدوات الإجرائية للمنهج بوصفها منظومة من المصطلحات المتفاعلة، والتي تحاول تحقيق مقاربة شاملة للأعمال الإبداعية أوالفكرية، وكل ما في الأمر أن الباحث اكتفى بالإشارة الواضحة إلى أنه اعتمد على (البنيوية التكوينية كما بلورها كل جورج لوكاتش ولوسيان كولدمان(4) غير أن ثمة ملاحظة لا بد من الإشارة إليها وهي أن البنيوية التكوينية لم تتبلور كمنهج إلا على يد ل. غولدمان، وليس على يد جورج لوكاتش، الذي كان له الفضل - طبعا - في إرساء مفاهيم

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 66

(2) م. س: 66-67

(3) م. س، راجع المقدمة.

(4) م. س: 14

كثيرة - الرؤية المأسوية، الوعي القائم والوعي الممكن والشمولية - استفاد منها 'غولدمان' وساعدته على صياغة منهجه. وقد حاولنا البحث عن الجوانب التي اعتمدها الباحث، فتبين لنا من القراءة الحثيثة لبحثه أنه أسقط من المنهج الغولدماني مرحلة الفهم باعتبارها مرحلة أساسية في هذه القراءة لغياب تحليل البنية الدالة، التي يمكن أن نفهمها دون الرجوع إلى سياقها. ((فالعمل الأدبي هو تعبير عن مفكر أو عن عبقرية كاتب، وبالإمكان أن نفهمه دون الرجوع إلى سياقه التاريخي أو ترجمة الكاتب وأخباره)) (1). إن غياب البنية الدالة رديف لغياب القراءة الإبداعية، التي لا تتوفر عليها كتابات مندور، ومن أجل ذلك، نتمثل قول 'م. برادة' حينما قال: ((تجنبت القيام بقراءة إبداعية... إنما اقتناعنا بأن كل كتابة هي في جوهرها نتاج جهود و ذكاء، وتستجيب لشروط مادية قابلة للتحليل)) (2).

نستفيد من التحليل السابق أن 'محمد برادة' وإن بدا أنه تجنب مرحلة 'الفهم' في المنهج البنيوي التكويني بوصفها مرحلة مركزية، إلا أنها كانت ماثلة من خلال البحث عن المرجعية التي ساست نظريته النقدية، هذا ليس تقصيرا أو قصورا من الباحث في تعامله مع المنهج، إنما طبيعة كتابات 'م. مندور' فرضت على الباحث أن يتعامل بهذه الصفة الاستثنائية مع المنهج الغولدماني، ليفسح المجال إلى مرحلة 'التفسير' التي حظيت بالاهتمام. وما يهمنا في هذا السياق هو أن تعامل الباحث مع المنهج كان تعامل الباحث الواعي والعارف لخصوصية بحثه، وما يقتضيه من أدوات وإجراءات تتماشى مع خطته المرسومة. فالمنهج وعي ورؤية وهدف، والمهم من كل ذلك أن يكون له ((ارتباط تام بخصوصية الموضوع، بحيث لا يمكن تطبيق المنهج البنيوي الشكلي في دراسة ذات أبعاد سوسيولوجية أو العكس، وهو ما دفع العديد من الباحثين للتأكيد على ضرورة اعتبار خصوصية الموضوع، من حيث هو غاية وهدف في عملية اختيار المنهج، بما يحقق الانسجام المطلوب بين رؤية المنهج، من جهة، وأهداف البحث، من جهة أخرى، فطبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج)) (3).

وإن ما يمكن التأكيد عليه، ونحن نعالج مسألة تعاطي 'م. برادة' مع المنهج البنيوي التكويني، وعي الباحث في هذا التعاطي، الذي دل على تعامله المرن مع المناهج النقدية وفق ما تقتضيه أهداف الموضوع ومقاصده، مما يؤدي بالمنهج في هذه الوضعية أن يكون في خدمة البحث والمعرفة بشكل عام.

تقودنا المسألة الموالية إلى الحديث عن بنيوية 'بيير بورديو' Pierre Bourdieu، وكيف عمل 'م. بارادة' على إخراجها منهجيا.؟ وما هي الأسئلة الأساسية التي طرحها؟، وماهي المفاهيم والأدوات الإجرائية

(1) جون هال، وليام بويلوور، وليامز شوبان، مقالات ضد البنيوية، ترجمة إبراهيم خليل، 37-38

(2) محمد برادة، محمد مندور و تنظير النقد العربي: 15

(3) عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة فصول، العدد 60، صيف-خريف، 2002: 351

التي استفاد منها 'م. برادة'، وما هي الإضافات التي أضافها إلى مشروعه المنهجي مما يعينه على إعطاء تفسير للتحولات الثقافية والسياسية التي عرفها 'م. مندور'.؟ لذا رأيت من الضروري تناول نظرية 'ب. بورديو' من باب الاستئناس بها لاستقراء منهج 'م. برادة'، وبالتالي تقييم النتائج التي توصل إليها الباحث من جهة، ومن جهة أخرى للتعرف على المفاهيم والمصطلحات التي استفاد منها الباحث من بنيوية 'بورديو' التكوينية(*).

هناك سؤال جوهري كان يشغل بال 'بيير بورديو'، وهو كيف يحدث التغيير.؟ يحدث التغيير بالنسبة إليه نتيجة للهيمنة التي تؤدي إلى ظهور نوع من المقاومة أو الثورة الرمزية، فلا تغيير إن لم تدفعه قوة تؤدي بدورها إلى التحول والتغيير. إذن، فما هي المنهجية التكوينية التي اقترحها 'بورديو' لمقاربة التغيير.؟ إن التغيير الذي يعنيه 'بورديو' والذي سعى إلى تفسيره يكمن في الحقل الثقافي الاجتماعي، لذا ((إنه ينتمي في المجال الثقافي إلى الذين لهم مصلحة في التغيير، ويصرعون كما يصارعون النزعة الثورية الزائفة لماركسية مشوهة بيروقراطية، ويحاولون تأسيس علم الاجتماع على أسس معرفية ركينة)) (1).

وقبل أن نفهم مدلول 'التغيير' الذي يريده 'بورديو'، يستحسن أن نحدد مفهومه للبنية وللتغيرات التي طرأت عليها. من المعروف أن استعمال مصطلح 'البنية' كان في القرن السابع عشر، في المجال المعماري أولا، ثم انتقل إلى المجال البيولوجي، وفي القرن التاسع عشر نقله 'هربت سبنسر' من المجال المعماري إلى إطار علم الاجتماع، واستعمل للدلالة على تعيين الخصائص الاجتماعية. وظهر مفهوم 'البنية' مع أعمال 'ألتوسير' و'ميشال فوكو' و'جاك لاكان' و'رولان بارت'.

أما تصور 'بورديو' للبنية، فإنه مرتبط بتصور 'ليفي استراوس' الذي كان يرى أن البنية ليست جامدة، لذا نجدها تتكرر. إن هذا التصور جاء معاكسا لما أقرت به الدراسات التقليدية حول الجماعات 'الاثنية' التي كانت ترى ثبات البنيات وتكرارها دون أن تعطينا تفسيرا لهذه البنيات، وهي في الحقيقة عكس ذلك، إنها ذات طبيعة مستمرة.

حاول الطرح الماركسي أن يخالف ذلك التصور الذي أعطي لمفهوم البنية (التاريخي) حيث حصر البنية بالعامل الاقتصادي، أي أن البنية من هذا المنظور تعرف تغييرا بفعل عوامل اقتصادية، إلى أن جاء 'بورديو' فأعطى مفهوما جديدا للبنية، وهو مفهوم مرتبط بـ [الهابيتوس Habitus] (الرأسمال الثقافي). ينطلق 'بوردو' في البنيوية التكوينية من رؤية المدى الاجتماعي كحقل من الصراعات الاجتماعية، التي تقع في نطاق الطبقات. فالصراعات في نظر 'بورديو' ينبغي النظر إليها بمفهوم مركزي في البنيوية التكوينية، وهو [الهابيتوس] بوصفه منهجية ذات محتوى ثقافي، ووظيفتها إعادة إنتاج الصراع الطبقي - بل وتكوينه على المحتوى الثقافي.

(*) للاستفادة من مفاهيم بورديو اعتمدنا على كتابه: Les règles de l"art, genèse et structure du champ

(1) بيير بورديو، قواعد الفن، ترجمة، إبراهيم فتحي، فصول، العدد 58، شتاء 2002:252

وعلى هذا الأساس يتساءل الباحث إبراهيم فتحي ((أين يقف بورديو من فاعلية الإبداع الفردي ومن خصوصية الأدب ونوعية الأشكال الأدبية)) [1]. إن الإجابة عن هذا السؤال قادت بورديو إلى استعمال مصطلحين، استعملهما في كتابه قواعد الفن، وهما: مصطلح الحقل Champ ومصطلح التطبع Habitus.

1- الحقل Le champ:

اختلف الباحثون في ترجمة هذا المصطلح Champ، فالترجمة الأولى تدل على الحقل وهي التي استعملها محمد برادة [2]، وتدل على الحقل الثقافي والحقل الأدبي، بمعنى المجال المحدود. أما الباحث إبراهيم فتحي فقد استخدم مصطلح المجال للدلالة على الحقل الذي قصده بيير بورديو. والواقع فإن مصطلح المجال يقابل في اللغة الفرنسية مصطلح Domaine، وهذا مفهوم لم يستعمله بورديو ولم يقصده على الاطلاق. فدلالة الحقل - في تقديرنا - هي أقرب إلى الدقة من دلالة المجال، فمفهوم الحقل، يدل على التحديد، بخلاف دلالة المجال التي تدل على عكس ذلك [3]. أي أنه يدل على البسط والامتداد والتوسع والملكية، وهذا ما تشير إليه لفظة domaine في اللغة الفرنسية. ونحن نميل إلى استعمال مصطلح [حقل] لأن الأبحاث التي تنصب عليها سوسيولوجيا الثقافة تشبه في تنوعها وكثرتها تنوع وكثرة الحقول الزراعية، فقد يشمل المجال الواحد على عدة حقول لا يشترط بالضرورة أن تتوفر على نفس الزراعة. وهكذا فالمجتمع يتشكل من عدة حقول، منها السياسي والثقافي والأدبي والاقتصادي... الخ، ولأن بورديو نفسه ((فقد كتب عن التعليم والفنون والآداب، وأوضح أن تمايز الوحدة شبه المتجانسة الأولية في المجتمعات التقليدية قد أدى إلى ظهور

(1) بيير بورديو، قواعد الفن، ترجمة، إبراهيم فتحي، فصول. العدد 58، شتاء 2002: 253

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، 50

(3) راجع لسان العرب، مادة [حقل]، فمن معانيه التحديد أيضا الحقل: الزرع، والمزرعة، والروضة فلا تدعى المزرعة مزرعة إلا إذا كانت محدودة. المجلد الرابع: 183.
أما [المجال] فيدل على الفضاء الواسع غير المحدود. ومنه جال في الحرب جولة، وجال في الطواف يجول جولا وجولانا وجؤولا. قال ابو حية النميري:

وجال جوول الأخدري بوافد ... مغد، قبلا مانسخ ليهجدا

والجول والجولان والجيلان: الترب والحصى الذي تجول به الريح على وجه الأرض. المجلد الثالث: 243
والشاهد من هذا العرض اللغوي، أن ملول الحقل يشير إلى التحديد، أما مدلول المجال فيدل على الاتساع. وهذا تدل عليه أيضا لفظتي: Champ, & Domaine. في DICTIONNAIRE PRATIQUE QUILLET:
Champ: pièce de terre cultivable, labourer un champ, terrain, champ de repos, cimetière, champ de bataille / champ de force, champ de vecteur, champ acoustique: 490
Domaine: Propriété qui appartient au maître; Bien immobilier, le domaine de l"état, le domine de la couronne: 826

مجالات مستقلة ذاتيا: مجال (حقل) اقتصادي، مجال سياسي، ومجال ديني، ومجال قانوني، ومجال جمالي... الخ، وقد اهتم اهتماما كبيرا بالممارسات الرمزية (ممارسات التعليم والممارسات الدينية والنخبة والثقافة عموما). فالعلاقة بين الطبقات ليست علاقات اقتصادية فحسب، بل هي أيضا علاقات معان وعلاقات سيطرة أو تبعية رمزية)) [1].

وبما أن الحقل يهتم بممارسة فكرية أو معرفية، فإن أية ممارسة مهما كانت تشكل في نظر بورديو قوة لا يقل أثرها عن قوة الأثر، لأنها تفرض سيطرة أو تبعية رمزية، ((يطلق عليها بورديو تعبير رأس المال على القدرة الاجتماعية التي تستطيع أن تنتج آثارا (بوعي أو بدون وعي في مضمار المنافسة، ومن ثم فهو يستخدم مفهوم الإنتاج الرمزي ورأس المال الرمزي للتعبير عن عمليات متعددة... في المجتمع الحديث، يدرك كل مجال (حقل) خطوط سوق: فهناك منتجون ومستهلكون للسلع في المجال الاقتصادي، وللسلع الرمزية المنتجة في المجالات الأخرى)) [2].

إن الحقل من منظور بورديو فضاء تنتظم بداخله أنساق المواقف والعلاقات الاجتماعية، يعمل وفق نظام له، تضبطه قواعد تحدد ما يقال وما لا ينبغي أن يقال، وتمارس قواعد مل حقل نوعا من العنف يظهر في كل الحقول في شكل المطالب التي لا ينبغي أن يحيد عنها أحد. إن القواعد في نظر بورديو ((هي نمط من العنف الرمزي عنف شرعي لا يلاحظه أحد بوصفه عنفا، فهو عنف رقيق غير مرئي، عنف الثقة وإضفاء القيمة والبديهيات التي لا تناقش، والولاء للثوابت والالتزام بالمفهوم الحق لروح التراث. وهذا العنف الرمزي يعمل في كل مجالات الثقافة)) [3].

وانطلاقا من هذا التحليل، يصبح للحقل مفهوم المؤسسة، يتنافس أفرادها على هدف واحد، على نفس الرهان، وهو الحصول على السيادة داخل الحقل. وإذا تحققت السيادة المتنافس عليها، تحققت معها حتما الشرعية. ((يجب الاعتراف بأن المبدأ الوحيد لتحقيق وحدة وشرعية الأدبي هو مؤسسته (الحقل) في داخل ممارساته الاجتماعية، إن هذا الوجه يفترض وجود قوة مهيمنة تفرض قوتها التعسفية)) [4]. التي لا تحقق بها السيادة، وهكذا يتحقق رأس المال الملائم الذي يتجسد في الثروة الرمزية، من كتب وإبداعات، وفنون، وتماثيل، وتسجيلات...الخ ((ولكن القيمة الرمزية (لرأس المال) مستقلة نسبيا عن القيم الاقتصادية. ويضاف إلى جانب الثروات الرمزية الشهادات والشعرة والحوافز وشارات التميز والتكريم)) [5].

(1) بيير بورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي، مجلة فصل، العدد 58، شتاء 2002: 253

(2) م.س: 253

(3) م. س: 253

(4) Jacques Dubois, L"institution de la littérature: 2

(5) بيير بورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي، مجلة فصل، العدد 58، شتاء 2002: 253

ويفضي بنا الحديث عن تأليف الحقل وتكوينه وأبعاده، إلى مسألة الطريقة التي يظهر بها.. فالحقل حيز يظهر في بنية بعد تنظيم عناصرها، ولا يخلو أي حقل من أي صراع ما دام هدفه تحقيق السيادة. لذا ينبغي أن نحث على طبيعة الصراع المفترض. ((وعن أشكاله النوعية بين القادم الجديد الذي يحاول أن يقتحم مغاليق حق الدخول وبين السيطرة الذي يحاول الدفاع عن الاحتكار واستبعاد المنافسة)) (1).

2- التطبع الهابيتوس Habitus:

يقودنا البحث عن مفهوم هذا المصطلح، إلى تحديد مفهوم البنية عند بورديو. فالحديث عن الحقل يوجهنا إلى دلالة البنية، بوصفه بنية. فالحقل هو هذا الكل الذي يسيطر ويتحكم في عناصره (الأفراد)، كما يدفعنا أيضا إلى قوانين البنية (الانضباط والانتظام). ((إن بورديو يرفض... أن يعلي من شأن قدرات حدسية للذات الفنية أو الأدبية الفردية التي تصل في فورية معيشة إلى المعنى والشكل، ويؤكد وجود علاقات اجتماعية وجمالية موضوعية بمعنى أنها مستقلة عن إرادات الأفراد)) (2).

يستفاد مما سبق أن الحقل (البنية) ليس بمقدور فرد واحد أن ينتجه، لذا نجد بورديو لا يعلي من شأن الذات الفنية، لأن الحقل إنتاج جماعي، ومن هذه الرؤية يلتحق بورديو بـ غولدمان الذي رأى نفس الرؤية حينما ذهب أنه ليس بمقدور فرد أن ينتج رؤية للعالم بمفرده، وبالتالي فإن هذه الأخيرة تعبير عن وموقف جماعي. ((فالمجالات (الحقول) مثل المجتمعات عرضة للصراعات، وليست كيانات متجانسة متصلة، وهي تعيد إنتاج نفسها عبر تغيرات وانقطاعات بواسطة عناصر فردية تشكلت من خلال (مؤثرات اجتماعية متناقضة، وتكوين الذوات الفردية هو نقطة انطلاق تحليل يرفض اعتبار العناصر الفاعلة انعكاسات بسيطة لبنى اقتصادية أو ثقافية، كما لا يقف عند الفرد الاجتماعي أو الفنان أو الأديب بوصفه خالقا خلق نفسه كما يهوى)) (3).

لتحليل العلاقة بين البنية والذات، لجأ بورديو إلى استعمال مصطلح الهابيتوس Habitus وهو من المصطلحات المهجورة في الفلسفة وعلم الاجتماع. وقد ترجم مصطلح (الهابيتوس) بـ التطبع ((فالمدرسيون (الإسكولائيون) القدامى) استعملوه لترجمة الاستعداد المكتسب عند أرسطو L"héxis، واستخدمه دوركايم عرضا في كتابه التطور التربوي في فرنسا ليشير إلى أن التربية المسيحية كان من الواجب عليها أن تحل المشاكل التي طرحتها ضرورة تشكيل تطبع مسيحي بواسطة ثقافة وثنية)) (4). واصبح

(1) بيير بورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي: 253

(2) م. س: 254

(3) م. س: 254

(4) م.س: 254

المصطلح فيما بعد جوهر نظرية بورديو. ((وهو أداة منهجية اختبارية يستطيع حتى الفرد المتخصص أن يسقطه على نفسه ليتعرف على إمكاناته الطبقية والاجتماعية بشكل عام، كما يمكن الفرد من قراءة المجتمع وتكويناته الطبقية بسلاسة ومتعة لا يعكر صفوها إلا شعور الفرد حقيقة وواقعا بالمدى الحيوي الذي ينتمي إليه فما هو الهابيتوس؟)) (1).

استعمل بورديو مصطلح Habitus في كتابه قواعد الفن(2) واحدا وعشرين استعمالا في سياقات متعددة تؤكد على مفهوم واحد للمصطلح، إنه ((نسق الاستعدادات المكتسبة وتصورات الإدراك والتقويم والفعل التي طبعها المحيط في لحظة محددة وموقع خاص)) (3). إن هذا التعريف يجعل الهابيتوس مرادفا لدراسة سلوكات الأفراد، دراسة تقوم على مرجعية معينة تنطلق من علم النفس (الاستعدادات)، ومن الأنا الأعلى بوصفه قائدا للممارسات والسلوكات الفردية وأصلها. ((ولماذا يعتمد بورديو على هذه الكلمة العتيقة.؟ لأن فكرة التطبع هذه تسمح بالإفصاح عن شيء ما لصيق بما تستدعيه فكرة التعود، مع تمايزه عنها في نقطة جوهرية. فالتطبع هو ما يكتسبه المرء ويتجسد على نحو دائم داخل الجسم في هيئة استعدادات دائمة. وهذا المفهوم ينقذ الفرد (وكذلك الطبقات) من النزعة الميكانيكية عند البنيوية، ولا يصل بها إلى القول بموت المؤلف)) (4).

إن مفهوم التطبع (الهابيتوس) من هذا المنظور لا يخرج عن مفهوم الاستعدادات المكتسبة التي غرسها المحيط الاجتماعي في الأفراد، إنه نوع من السلوكات التي تؤسس العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، ولولا هذه الاستعدادات المكتسبة لما اندمج الناس مع بعضهم البعض، وبذلك كان ((التطبع هو نسق الاستعدادات المكتسبة ومخططات الإدراك والتقييم والفعل التي تغرسها الدوائر المختلفة للمحيط الاجتماعي داخل الأفراد المتباينين في زمان ومكان محددين... إنه استبطان وامتصاص وإدماج للشروط الخارجية الموضوعية، وهو شرط ضروري لكل ممارسة يقوم بها الأفراد... وهو يختلف عن التعود لأن التعود تكراري، أي يعيد الإنتاج أكثر من قيامه بالإنتاج، أما التطبع فذو قدرة تحويلية قوية)) (5).

أكد النص السابق على حقائق هامة، منها، أن التطبع استعدادات مكتسبة يكتسبها الناس من بعضهم البعض، تؤخذ من المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه الناس، وهو شرط لاستمرار الحياة، فضلا عن كونه لا ينبغي أن يفهم على أنه تكرار، لأن التكرار نوع من الجمود. وانطلاقا مما سبق، ندرك الرؤية المنهجية

(1) بيير بورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي: 254

(2) Voir, Pierre Bourdieu, Les règles de l"art

(3) م.س: 254

(4) بيير بورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي، مجلة فصل، العدد 58، شتاء 2002: 254

(5) م.س: 254

التي دفعت الناقد م. برادة للاستعانة بمفهوم التطبع، لأنه الأداة الإجرائية التي مكنته من فهم التحولات السياسية والثقافية والاجتماعية التي أثرت في محمد مندور، وأثر فيها، بما يسمح من إدراك العلاقة بين الناقد، ومختلف المؤسسات التي وجدت في تلك الفترة. ولذا كان التطبع ((أداة محولة تجعلنا نعيد إنتاج الشروط الاجتماعية التي أنتجتنا على نحو لا يمكن توقعه... وتطبع الأديب نسق من الاستعدادات المكتسبة خلال علاقته بالمجال (الحقل) الأدبي، يصير فعالا ومحدثا آثاره حينما يلتقي بشروط فاعليته المماثلة لتلك التي أنتجته. إنه هو الحياة الاجتماعية والثقافية متجسدة متفردة داخله وتحولت إلى طبيعة ثانية)) [1].

وإذا كان التطبع استعدادات وممارسات، فإن هذه ليست جامدة، إنها تتميز بالفعالية والحيوية، تنتج ممارسات جديدة تلقى استجابتها في حقلها الذي ولدت فيه، وإن كانت هذه الممارسات تتميز بذاتها، إلا أن ((الذات السوسيولوجية للأديب ليست الأنا المفرد في عريه الوجودي وفي موهبته الهابطة من السماء، بل الفردي المتميز لتاريخ جمعي حافل بالتناقضات والصراعات)) [2].

يبرز التطبع عند الأديب المندمج في استعداداته وانفعالاته في شكل من اللاوعي الثقافي الذي استعان به، أيضا، محمد برادة لفهم وتفسير كتابات م. مندور، الذي يقوم بإنتاج سلوكات واستعدادات في شكل عفوي، دون أن يكون له إلتزام أو قواعد مع أية جهة كانت. لذا يبقى التطبع مفتوحا على التجديد والإبداع.

أما القضية الثالثة المتصلة بمنهج م. برادة والتي اقتضت به لدراسة النسيج الاجتماعي لمصر في الفترة الممتدة من سنة 1936 إلى سنة 1952، (وموضعة محمد مندور داخل هذا النسيج الاجتماعي على ضوء الدور الذي اضطلع به في تحقيق تجانس الوعي الطبقي)) [3]. إن تحقيق هذا الغاية المنهجية اقتضت من الباحث الاستعانة بمفاهيم أساسية أعارها عن المفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي، بغية إعطاء تفسير لهذا التموضع، ومن المفاهيم التي ركز عليها الباحث ((مصطلحي المثقف العضوي والمثقف التقليدي، لأنهما يشملان مجمع مقولات تصنيف المثقفين التي تم تسجيلها على ضوء دراسته الحقول الاجتماعية والسياسية)) [4].

وقبل تفسير المفهومين المشار إليهما، نرى من الأنسب أن نشير ولو بشيء من الإيجاز إلى موقف غرامشي من المثقفين بشكل عام، لأن موقفه سيكشف بوضوح عن العلاقة الجدلية بين الطبقات الاجتماعية والمثقفين، أي لا بد من تحديد العلاقة بين منتجي الأفكار والطبقات الاجتماعية. إنها علاقة تتأسس على

(1) بيير بورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي: 255

(2) م. س: 255

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 66

(4) م. س: 66

الوعي، فلا يتحقق الوعي في الوجود الاجتماعي في غياب هذه العلاقة. فـ ((الوعي الذاتي النقدي... خلق نخبة من المثقفين، فالكتلة البشرية لا تتميز ولا تصير مستقلة من تلقاء ذاتها، من دون أن تنظم نفسها بالمعنى الواسع، ولا تنظيم بدون مثقفين وبدون منظمين وبدون قادة)) [1].

إن الوعي من المنظور الغرامشي هو منشئ النخبة المثقفة، وهو أساس وجودها واستقلالها وتنظيمها. فلا يتحقق التنظيم في غياب المثقفين والقادة. إذن، فما هو مفهوم المثقف عند أنطونيو غرامشي من خلال هذا الطرح.؟

نظر غرامشي إلى المثقف عموما نظرة سوسيولوجيا، أي أنه نظر إلى المثقف كعنصر فاعل ومغير في الحياة الاجتماعية، وليس كعنصر خارج عن الواقع، ومن خلال هذا المفهوم يكون غرامشي قد أعطى تصورا جديدا للمثقف، حيث جرده من التصورات الميتافيزيقية والإنعزالية. ومن هذا الباب ((فإن أفكار غرامشي حول المثقفين تعتبر ربما المساهمة الوحيدة التي يعترف بها الجميع، من اليمين إلى اليسار وبدون استثناء. إن القدرة والكفاءة التحليلية التي وظفها المنظر الإيطالي في حرث ميدان المثقفين... تجعله المفكر السوسيولوجي بامتياز للبنية السياسية والأيديولوجية)) [2].

إن الحديث عن الصراع الطبقي عند غرامشي مرتبط جدلا بالحديث عن الصراع السياسي والأيديولوجي، ذلك أن جوهر الصراع له أساس أيديولوجي، وبالتالي لا يمكن فصل الثقافة عن الأيديولوجيا. فالمشكلة الأيديولوجية هي مشكلة ثقافية أيضا، فأساس الوعي هو الثقافة، فالطبقة المثقفة مصدر إنتاج الفكر والتصورات والنظريات، أي أنها مصدر الأيديولوجيا، ((ذلك إن دراسة غرامشي للأيديولوجيا لا تنفصل منهجيا عن مشكلة المثقفين ففهمها وتحليلها يستلزم فضلا عن تحليل بنية الطبقات الاجتماعية معرفة بتوزيع المثقفين بشتى أصنافهم، ومعرفة بتكوينهم وروابطهم العضوية المتباينة مع الطبقات الاجتماعية)) [3].

ثمة مسألة أساسية لا بد من الإشارة إليها، وهي تتلخص في السؤال التالي: ما أسباب فشل أو نجاح الثورات الاجتماعية.؟ إن الإجابة عن هذا السؤال قادت غرامشي إلى تحليل العلاقة بين الطبقات الاجتماعية وبين المثقفين، بمعنى البحث عن مظاهر الفشل أو الفشل للثورات الاجتماعية. إن فشل الثورات يعود بالأساس لا إلى ضعف إرادة الطبقات الاجتماعية، إنما يعود إلى عدم بلوغ الوعي مرحلة النضج لدى هذه الطبقة أو تلك، فضلا عن هيمنة أيديولوجيات متناقضة، لا تسمح أصلا ببلورة أيديولوجيا محددة تخدم التنظيم الطبقي، بل تكرس نزاعات متعددة تتمظهر على مستوى القيادات بسبب ارتباطها بمرجعيات فلسفية

(1) جان ماك بيوتي، فكر غرامشي السياسي، ترجمة، جوج طرابيشي، نقلا عن عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا:47

(2) عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 48

(3) م.س: 49

أو فكرية. من هنا تكون المسافة بين المثقف وبين طبقته الاجتماعية، أي غياب الارتباط العضوي بين المثقف وطبقته. ومن هنا برزت في تحاليل "غرامشي" مصطلحات أساسية وهي: الطبقات / المثقف، المثقف العضوي، المثقف التقليدي.

1- المثقف العضوي:

من هو المثقف العضوي.؟ لا شك أن التحليل السابق لإشكالية المثقفين مهد السبيل لبروز عناصر تشير إلى هذا المفهوم، ولو على سبيل التلميح، ولكن البحث المعمق في مفهوم المصطلح (المثقف العضوي)، يدفعنا إلى إعادة طرح السؤال الذي طرحه "غرامشي": "هل يشكل المثقفون فئة اجتماعية مستقلة، أم أن كل مجموعة أو طبقة اجتماعية تلد وتفرز وتنتج مثقفيها؟"(1).

تقودنا الإجابة عن السؤال السابق إلى عرض مفهوم "غرامشي" للمثقف الذي يقول فيه ((إن كل فئة اجتماعية، ترى النور في بادىء الأمر على أرضية وظيفة أساسية في عالم الإنتاج الاقتصادي، تختلف عضويا في نفس الوقت الذي ترى النور فيه شريحة أوعدة شرائح من المثقفين الذين يزودونها بتجانسها وبوعي وظيفتها الخاصة لا في المضمارالاقتصادي فحسب، وإنما أيضا في المضمار السياسي والاجتماعي))(2).

يؤكد "غرامشي" في القول السابق على حقيقتين أساسيتين، تتمثل الأولى في أن المثقف يعرف على أساس الوظيفة التي يؤديها في بنيته الاجتماعية، فلا فرق أن يكون المثقف ضمن فئة تمارس عملا يدويا أو ذهنيا، المهم من كل ذلك أن يقوم بوظيفته بصفته مثقفا له دور يضطلع به في المجتمع، فضلا على أن "غرامشي"- في هذا النص - نجده يقترح مفهوما أوسع للمثقف لا في المضمار الاقتصادي فحسب، وإنما في المضمار السياسي والاجتماعي، فكل من يمارس عملا فكريا ذهنيا في أي موقع كان فهو مثقف، وبهذا التصور يتجاوز "غرامشي" ((المضمون الضيق الذي أعطا ماركس والذي يقتصر على مبدعي ومفكري الأوهام وصناع الأفكار والأيديولوجيات فقط))(3). أما المسالة الثانية التي أكد عليها "غرامشي" في القول السابق، وهي أن وظيفة المثقف ضمن بنيته الاجتماعية تتمثل في ارتباطه "عضوياً" ببنيته، فهو يقوم بالممارسة التي توكل إليه عن عادة عن طريق القادة.

إن المثقف الذي يمارس وظيفته كما حددها "غرامشي" هو مثقف بالضرورة "عضوي"؛ لأنه يربط دوره ووظيفته بالبنية الاجتماعية التي وجد (بضم الواو وكسر الجيم) فيها. وتؤكد على هذه الوظيفة العضوية للمثقف "ماريا أنطونيينا ماكيوكشي" فتقول: ((المثقف العضوي الذي تكون علاقته مع الطبقة الثورية

(1) عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 51
(2) فرنسوا ريسكي، غرامشي عن طريق النصوص: 597-598، نقلا عن، عمار بلحسن الأدب والأيديولوجي: 51
(3) م. س: 52

ينبوع تفكير مشترك، فليس هو ذلك النرجسي الفرداني المحلق على أجنحة الفكر الحر"... إن العلاقة العضوية هي قبل... علاقة معترف بها، معلنة، منظرة، ومرادة سياسيا من أجل الدفاع بطريقة جيدة، عن التصور الجديد للعالم الذي تحمله تلك الطبقة الثورية الصاعدة))(1).

من هذا المنظور نظر "محمد برادة" إلى الناقد "محمد مندور" بوصفه مثقفا عضويا في المجتمع المصري (1936-1952)، لأنه كان مثقفا فاعلا داخل بنيته الاجتماعية من خلال كتاباته النقدية والسياسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية منها، التي انطلقت من "وعي قائم" إلى "وعي ممكن" نجده مجسدا في نقده الأيديولوجي، وقد وجد "م. برادة" في مفهوم "المثقف المثقف العضوي" ما يساعده على تفسير كتابات "م. مندور" كما سنرى لاحقا.

2- المثقف التقليدي:

ننتقل إلى المصطلح الثاني "المثقف التقليدي" باعتباره أداة إجرائية، اعتمدها "م. برادة" لاستعمالها في منهجه لتفسير كتابات الناقد "م. مندور"، وبذلك يكمل الحديث عن المنظومة المنهجية التي اقترحها الباحث لمقاربة الكتابات النقدية وغيرها لـ "محمد مندور". فما مدلول المصطلح "المثقف التقليدي" من الوجهة "الغرامشية".؟ وإلى أي مدى أسعف هذا المصطلح الباحث "م. برادة" لتفسير كتابات "م. مندور" وتحديد رؤيته للعالم.؟

المثقف التقليدي كما يشير المصطلح، هو المثقف الذي يحاول المحافظة على الثوابت الثقافية والفكرية والتاريخية والاجتماعية. إنه استمرار لثقافة السالفة، أي إنه ينتمي إلى التيار المحافظ. وهناك عوامل تدفع إلى تثبيت هذا النوع من الثقافة والمثقفين، نذكر منها،على العجالة، المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه المثقف، ونوعية التربية والتكوين التي تكرس هذا الاتجاه الثقافي التقليدي. وقد حدد "غرامشي" تصوره للمثقف التقليدي في هذه الخطوط العريضة، حيث يقول: ((إن كل فئة اجتماعية أساسية في اللحظة التي عامت فيها على سطح التاريخ آتية من البنية الاقتصادية السابقة، قد وجدت على الأقل في التاريخ كما دارت عجلته حتى اليوم زمرا من المثقفين كانوا موجودين قبلها وكانوا يظهرون فضلا عن ذلك بمظهر ممثلي استمرارية تاريخية لم يحدث فيها انقطاع، حتى بنتيجة أعقد التغيرات وأكثرها جذرية في الأشكال الاجتماعية والسياسية))(2).

يؤكد "غرامشي" على مسألة هامة تتعلق بتحديد ملمح المثقف التقليدي، وهو الظهور بمظهر الحارس الأمين على استمرارية التاريخ لكي يتعزز التواصل بين البنية الاجتماعية السابقة، والبنية الاجتماعية الحالية

(1) ماريا أنطونيينا ماكيوكشي، من اجل "غرامشي": 213، نقلا عن، عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 54
(2) فرنسوا ريسكي، غرامشي عن طريق النصوص، نقلا، عن عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 59

على المستوى الاجتماعي والثقافي والأيديولوجي. ومن هنا فإن المثقف بهذه الثقافة التقليدية، لا يسعى إ تغيير الواقع وتجديده. فما هي خصائص المثقف التقليدي.؟

يحدد عمار بلحسن خصائص فئة المثقفين التقليديين فيما يلي:

الخاصية الأولى: إن المثقفين التقليديين لم يكونوا في الأصل كذلك، بالمعنى التقليدي للكلمة، فق كانوا عند ظهور في سابق أمرهم [عضويين]، وجاء من بعدهم من حافظ على استمراريتهم التاريخي وبذلك تحول المثقف من كونه عضويا إلى مثقف تقليدي، وهذا أمر عززته أفكارهم وقدراتهم عل الاستمرارية.

الخاصية الثانية: إن المثقفين التقليديين مرتبطون بطبقة زائلة، أو في طريق الزوال، وبالتالي فلا يعدون من الطبقات الأساسية.

الخاصية الثالثة: إن المثقفين التقليديين لا يرتبطون بطبقات صاعدة، ((بل بطبقات وقوى اجتماعي داسها التاريخ))[1]. ونعتقد أن مثل هذا التصور للمثقفين التقليديين فيه كثير من التحامل والمزايدات. فهل يمكن أن نلغي أصلا الثقافة التقليدية باعتبارها ثقافة سلفية لا طائل من ورائها، ونؤسس لثقافة لا تنطلق من أية مرجعية تذكر.؟

الخاصية الرابعة: إنها تكشف عن انتماء المثقفين التقليديين إلى أيديولوجيا تصورهم على أنهم مستقلون، يمثلون لتراث فوق تاريخي، تتكرس هذه الاستقلالية بطريقة طردية مع السمات العضوية للطبقة الاجتماعية الصاعدة، فكلما كانت الطبقة الأساسية ضعيفة البناء، تدعمت استقلالية المثقفين التقليديين، والعكس صحيح[2].

ومن هنا يدخل المثقفون التقليديون في صراع ثقافي وأيديولوجي مع المثقفين العضويين وتحاول كل فئة أن تمارس هيمنتها الفكرية والسياسية، بهدف أن تحتل كل فئة مركز السيادة في المجتمع، وحينئذ تحاول الفئة المهيمنة إدماج وكسب المثقفين المناوئين لها. وعلى العموم فإن أهمية المصطلح (المثقف التقليدي) تكتسي أهمية بالنسبة لهذا البحث، إذ يمكننا تمثل الصراع الذي كان قائما بين م. مندور بوصفه مثقفا عضويا وبين خصومه المثقفين في الاتجاه التقليدي، لذلك فإن المصطلح 'المثقف التقليدي' سيتخذ الأداة المنهجية لتفسير طبيعة الصراع بين م. مندور الناقد وبين خصومه، فضلا عن تفسير كتاباته في كل مرحلة من مراحله التاريخية.

نخلص الآن إلى تحديد الخطوط العريضة للمنهج الذي اعتمده الناقد محمد برادة، وهو المنهج الذي نهض على محاورات منهجية لفهم كتابات محمد مندور. فقد قام بتجريب البنيوية التكوينية بوصفها منهجا

(1) فرنسوا ريسكي، غرامشي عن طريق النصوص، نقلا، عن عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 63

(2) م. س: 63

نقديا يتعاطى الإبداع والفكر على حد سواء، فقد أدرك الباحث أن ممارسة هذا المنهج على النص النقدي لا يقل من حيث القيمة على العمل الإبداعي، وقد مكنته هذه القناعة من تحقيق غايته بفضل المرونة المنهجية التي تتميز بها البنيوية التكوينية، الأمر الذي أفضى به إلى تأسيس حوار بينها وبين مناهج أخرى، لإدراكه أن فهم كتابات م. مندور تقتضي منه البحث عن العناصر المنهجية التي تجسد هدفه.

أعار الباحث مفاهيم وآليات من منهج بيير بورديو ومن أنطونيو غرامشي ومن المنهج الجدلي. ودلت الممارسة النقدية أن م. برادة أدرك أن فهم وتفسير التحولات والتغييرات التي عرفها الفكر النقدي عند م. مندور تتطلب البحث عن آليات تساعد على إعطاء تفسير لهذه التحولات. ومن هذه الآليات التي تمكن من مقاربة طبيعة التغيير الذي ينبغي البحث عنه تحديد فضاء الحقل الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي تنتظم بداخله أنساق المواقف والعلاقات. فالعلاقات بين الطبقات الاجتماعية ليست علاقات اقتصادية فحسب، بل هي علاقات سيطرة وتبعية رمزية تتنافس على هدف واحد هو السيادة. ولن يتضح المنهج بتحديد الحقل فحسب، بل نجد الباحث يستعين بمفهوم 'التطبع' (الهابيتوس) كأداة إجرائية أعاره عن بورديو أيضا للتعرف على امكانيات وسلوك م. مندور الذي يقوم على مرجعية معينة. فمن السلوك تنشأ العلاقات الاجتماعية ومن يتدخل (الهابيتوس) لتفسير التحولات التي أثرت في مندور وأثر فيها بما يسمح إدراك العلاقة بين النقد ومختلف الحقول (المؤسسات)، وبذلك مكن مفهوم 'التطبع' من الوصول إلى 'اللاوعي الثقافي' الذي استعان به برادة على تفسير كتابات مندور بوصفها سلوكات واستعدادات.

ولن تكتمل الحلقة المنهجية التي صاغها الباحث لفهم كتابات مندور إلا بالإشارة إلى مفهومين أعارهما من غرامشي وهما: 'المثقف العضوي' و'المثقف التقليدي' بوصفهما مفهومين يشملان مجموع مقولات تصنيف المثقفين. فالمثقف يعرف على أساس الوظيفة التي يؤديها في البنية الاجتماعية، ومن هنا يكون ارتباطه بها عضويا، وكذلك م. مندور كان مثقفا عضويا في مجتمعه من خلال كتاباته المختلفة التي انطلقت من وعي قائم إلى وعي ممكن نجده مجسدا في نقده الأيديولوجي.

ثانيا: موضعة الناقد م. مندور في الحقل الأدبي:

مكننا هذا العرض المنهجي من تحديد الخطوط العريضة لمنهج م. برادة والتي اختزلناها في المنهج البنيوي التكويني، ومنهج بيير بورديو التكويني، ومفاهيم غرامشي المتمثلة أساسا في مفهومي المثقف العضوي والمثقف التقليدي، نشرع الآن في استقراء المسار المنهجي الذي تتبعه الباحث لتفسير كتابات م. مندور وتحديد رؤياه للعالم من خلال مختلف الكتابات التي عبرت عن ذلك.

يكشف العنوان الذي اقترحناه لهذا المبحث، أن الباحث اعتمد على منهج بورديو باستعمال أحد مفاهيمه وأدواته الإجرائية وهو [الحقل] 'Le champ' أي موضعة الناقد في أحد الحقول الأساسية التي

مكنته من أن يتبوأ المكانة النقدية التي وصل إليها. لذا كان لابد من تحديد طبيعة الحقل ونوعيته، أي تحديد المنهج الذي اعتمده م. برادة للكشف عن القواعد والعوامل التي مكنت محمد مندور من أن يجدد رؤيته النقدية. لذلك رأينا من الأنسب أن نبدأ بالحقل الأدبي حسب ما أملته علينا مقتضيات خطة البحث.

فماهي الخطة الإجرائية التي رسمها الباحث لتفسير الفكر النقدي المندوري.؟ ما المنهج (المناهج)، والأدوات الإجرائية التي اعتمد عليها لتطبيق هذه الخطة.؟ ما الحقل الذي موضع فيه الباحث ناقده.؟ ما العناصر الثقافية والمفاهيم النظرية التي استخلصها الباحث، والتي تشكل المكون الباني للنظرية النقدية المندورية.؟ لماذا كان م. مندور في بداية مساره النقدي ناقدا تأثريا.؟ هذه هي أهم الأسئلة الأساسية التي ستشكل إجابتها تحليلا لهذا المبحث.

إن موضعة م. برادة م. مندور الناقد في الحقل الأدبي الذي شب فيه خلال الفترة من سنة 1930 إلى سنة 1939، الغرض منه الوصول إلى ما هو خاص، أي معرفة الاستراتيجيات والتحولات والتغيرات التي وجهت الناقد في هذا الحقل الذي يعد نسقا من العلاقات ساهمت في صناعة الفكر النقدي عند م. مندور، والكشف عن الطريقة - كما قال برادة - التي تمت بها هذه التحولات؟ وهل يتعلق الأمر بتطور مراد سعى إليه الناقد.؟ أم أنه راجع إلى علائق موضوعية كانت توجه الحقل السياسي والثقافي.؟[1] (1)

إن موضعة م. مندورداخل الحقل الأدبي الذي ينتمي إليه، لم يكن تموضعا بدون معنى، إنما جاء على أساس رؤية منهجية مدروسة، تأملها الباحث، لأنه وجدها السبيل الأنجع لفهم مندور وكتاباته. ويمكن التأكيد على هذه الرؤية من خلال الأسئلة المركزية التي كانت وراء مشروعه وهي:

1- كيف السبيل إلى تقييم أعماله (مندور)؟
2- هل بالأجزاء المتخفية للمرحلة التاريخية التي كتبت فيها؟ أم بوضعة الرجل وكتاباته داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بحقل السلطة باعتباره خاضعا لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسي في تحديد الإتجاهات والاختيارات.؟[2].

ما هوالسؤال المركزي بالنسبة لـم برادة، والذي وافق على إجابته.؟ يجيب الباحث قائلا: ((إذا كنا قد اخترنا المنهج الثاني، فإننا لا نتغيا من وراء ذلك تبرير ذبول كتابات م. مندور، بل نتوخى إعادة رسم المسار الذي قطعه ناقد بارز، رسما جديدا خاليا من المغالاة يفسح المجال أمام وضع إشكالية النقد العربي انطلاقا من حالة نعتبرها ذات دلالة عميقة))[3]. وعلى هذا الأساس كان عنوان هذا المبحث الذي

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 17
(2) م.س:15
(3) م. س: 15

استوحيناه من هذه المناقشة. فما هو الحقل الأدبي الذي تموضع فيه مندور؟ وما هو المنهج الذي واكب الناقد في هذه المرحلة؟. إن الإجابة عن هذه الأسئلة قادت الباحث م. برادة إلى تناول محاور رئيسة، هي: مسيرة التكوين / اكتشاف الثقافة الغربية / تحليل كتابات هذه المرحلة.

المحور الأول: مكن م.برادة من تناول المسيرة التكوينية التي قطعها مندور، والتي كانت بمثابة الحقل الكبير الذي نمت فيه بذرة الفكر النقدي المندوري، إذن، فلا يمكن أن نعرف هذا الفكر قبل معرفة الحقل الذي نما فيه، والمتمثل بالنسبة للباحث في استقراء مسيرته التكوينية التي مكنته من رسم الملامح العامة لشخصية الناقد العربي م. مندور، أو من العناصر المساعدة على فهم هذه الشخصية. وللتوصل إلى ذلك استعان الباحث بمصطلح المثاقفة L"acculturation الذي سهل على الباحث تأسيس الصلة بين الثقافة والتكوين الذي تلقاه م. مندور أثناء وجوده في مصر وبين الثقافة الأجنبية ومفاهيمها الجديدة التي اكتسبها في فرنسا. ويذكر م.برادة حادثة هامة كانت السبب في توجيه مسار حياة م. مندور الناقد حيث يقول: ((كان مندور يتهيأ ليصبح وكيلا للنيابة... إلا أن طه حسين الذي قرأ موضوعا كتبه مندورعن الشاعر ذي الرمة، اقنعه بأن يحضر إجازة الأدب في الوقت نفسه. وطه حسين هو الذي أيد ترشحه ليسافر إلى فرنسا من أجل تحضير أطروحة الدكتوراه في الأدب))[1]. ويبين الباحث فاروق العمراني على هذه المسألة، والتي يؤكد من خلالها أن شخصية طه حسين كانت نقطة تحول مركزية في مسيرة م. مندور الأدبية، ولولاه لما كان له هذا الوجهة الأدبية التي سطع فيها. فقد ((التقى (مندور) عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، وكان هذا اللقاء نقطة تحول في مجرى حياة مندور الأدبية والفكرية، فطه حسين هو الذي وجه مندور إلى دراسة الآداب بعد أن كان هذا مقبلا على دراسة الحقوق... فـطه حسين يعد المصدر الأول والأساسي لتكوين مندور الأدبي))[2].

أشار الباحث في هذا الحقل إلى فكرة هامة تتصل بمسيرة مندور، وهي تميزه بكفاءة عالية كشفت عن إمكاناته في الثقافة العربية، فضلا عن إعجابه بالمناهج النقدية الجديدة التي طبقها الرواد (طه حسين، العقاد، ميخائيل نعيمة)، وربط الباحث هذا الإعجاب بأحداث العصر وخاصة الثوران الذي أعقب ثورة 1919، وتطلع الطبقة المتوسطة إلى الحرية والديمقراطية. فالتطلع إلى التجديد في الأدب مرتبط بالتعطش للتجديد والتقدم الاجتماعي، لذلك أعاد النقاد والأدباء في تلك الفترة ((تقسيم التراث الثقافي استنادا إلى مقاييس مقتبسة من الثقافة الغربية))[3].

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 26
(2) فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، مجلة، فصول، المجلد التاسع، العدد، 3-4 فبراير 1991: 56
(3) محمد برادة ، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 27

وما يمكن التأكيد عليه أن محمد مندور عاش فترة عرفت تحولات ثقافية وسياسية في الحقل الأدبي والحقل السياسي، وتسابق الأدباء والنقاد بفعل عوامل فكرية وأيديولوجية ضمنية، ففي ((الحقل الأدبي كانت الأيديولوجيات الضمنية تظهر عند النقاد من خلال مراجعهم واستشهاداتهم المستمرة بالمفاهيم والمقاييس الحديثة التي كانت تتيح لهم إعادة الاعتبارات للتراث الأدبي بدون أن ينعتهم أحد بالمفارقة التاريخية. ومن ثم أصبح الرجوع إلى النقد الغربي هو حجر الزاوية في الخصومات الجدلية لهذه الحقبة))[1].

إن الحديث عن م. مندور حديث مرتبط بكافة البنيات الاجتماعية المصرية، وبالتالي بات من الضروري موضعة الرجل في جميع هذه البنيات لنمثل وعيه وكتاباته ورؤيته، ولهذا السبب اعتبر الناقد محمود أمين العالم محمد مندور قطعة من تاريخ مصر. فـ((الحديث عن محمد مندور هو في الحقيقة حديث عن مرحلة من أخصب المراحل في تاريخ مصر، ولا حديث عن هذه المرحلة من تاريخ مصر بغير الحديث كذلك عن محمد مندور. أما المرحلة فهي مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى اليوم وغدا))[2]. بمعنى أن الحديث عنه ليس بالأمر السهل أو البسيط لأنه يقتضي معرفة واعية بتاريخ مصر السياسي والاجتماعي والثقافي خلال فترة تزيد عن ربع قرن.

أما الحقل الأدبي الذي تموضع فيه م. مندور، والذي لاينبغي أن نهمله، لأنه يقدم تفسيرا إضافيا لتحولات مندور الثقافية والفكرية والسياقية والاجتماعية، وهو المتمثل في إقامته بفرنسا (1930-1939)، حيث مكنته هذه الإقامة من اكتشاف الثقافة الغربية. نشير إلى هذه المسألة لأهميتها في تفسير هذا الحقل، لذا نفهم عناية م. برادة لهذا الموضوع باعتباره خطوة منهجية ستفضي به لاحقا إلى تمثل الفكر النقدي المندوري في مراحله الأولى الذي يصفه م. مندور في قوله: ((إن هذه السنوات هي التي كونتني عقليا وعاطفيا وإنسانيا... ويخيل إلي أن تغيير لغة التفكير إلى لغة أكثر تحديدا أو دقة، وأقل ميوعة، قد غير منهج تفكيري كله بالرغم من أن تفكيري منذ دراستي الجامعية في مصر، كان يمتاز بالدقة والوضوح والنفور من الشقشقة اللفظية أو أفعال الغموض. وربما كان للمزاوجة بين دراسة القانون والأدب أثر فعال في تكوين هذا المنهج الفكري في نفسي. ومع كل هذا، فمن المؤكد أن تغيير التفكير لا لغة الكلام فحسب، هي التي تكون النقطة الكبيرة في منهج تفكيري العام بل وإحساسي أيضا... وقد ساعدني على ذلك أن منهج دراسة الآداب في السربون هو الآخر لا يقوم على المحاضرات النظرية أو الإخبارية عن تاريخ الأدب، بل يقوم على ما يسمونه بتفسير النصوص))[3].

---

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 28

(2) محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة فصول، العدد 61، شتاء 2003: 371

(3) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، رقم، 75 / 1965، نقلا عن، م. برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 29

لا شك أن هذا النص يوضح كثيرا من الحقائق، فهو يكشف عن مكونات المنهج المندوري في مرحلته التأثرية، إذ مكنته إقامته بفرنسا من تغيير لغة تفكيره ومنهجه، وهذه هي نقطة التحول الكبيرة، لأن التغيير الذي عرفه الناقد كان على مستوى المنهج والأداة، منهج يقوم على مستوى تفسير النصوص، وعلى مستوى الإحساس، ودقة اللغة تحديدها أيضا. وكل ذلك ما كان ليكون لولا انتسابه لجامعة السربون. وما يمكن التأكيد عليه أن تحليل هذا الحقل مكن الباحث م. برادة من الصياغة التدريجية للرؤية النقدية المندورية في مراحلها الأولى وهي الرؤية التأثرية الإنسانية.

وفي سياق هذا التحليل بين الباحث أن فترة إقامة م. مندور بفرنسا - باعتبارها مرجعا من مرجعياته الثقافية - عرفت هي الأخرى تحولات جذرية على المستوى الأدبي والمنهجي تمخضت ((بعد الحرب العالمية الثانية إلى آفاق متعارضة... في الشعر: ثورة في الحساسية (مالارميه، فاليري)... وفي الرواية القطيعة مع الشخصيات النموذجية للقرن التاسع عشر... وفي النقد ازدهرت محاولات نقدية معتمدة على علم النفس))[1].

إن انتساب م. مندور إلى جامعة السربون ليس الغرض منه الكشف عن مكانة الجامعة التي انتسب إليها مندور للإشارة إلى جدية التكوين في هذه الجامعة العريقة، إنما الإشارة إلى هذه ((تعكس في تلك الفترة القيم الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة باعتبارها قيما ثقافية تضمن استمرارية تطورية بدون هزات"... وإن كان (مندور) تأثري الأكبر في الحقيقة هو بأساتذة السربون، وبالنقاد الغربيين وبخاصة الفرنسيين منهم، وكذلك بعلماء الجمال والنفس الفرنسيين من أمثال: ألبير باييه، وبلوك، وشارل لالو، ثم كبير الأساتذة في فرنسا جوستاف لانسون، الذي وإن لم أتتلمذ عليه وهو حي، إلا أنني تتلمذت وتأثرت بمؤلفاته وخاصة كتابه الدسم العميق عن تاريخ الآداب الفرنسية، ومقاله عن منهج البحث في الأدب))[2].

في هذا السياق يبرز سؤال يطرح نفسه بإلحاح: ما هي حصيلة التكوين الأدبي لمحمد مندور التي تشكل مندور الكاتب الضمني.؟ ما خصائص الاتجاه النقدي التي ظهرت في كتاباته بعد عودته من فرنسا.؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة اقتضت من الباحث م. برادة تفحص كتابات م. مندور في هذه المرحلة في مجالين: 1 - المجال النقدي، 2 - المجال الاجتماعي - السياسي.

المجال الأول: تحدده من الفترة المتراوحة بين (1919-942)، أي الفترة الواقعة مابين الحربين العالميتين، والتي نشر خلالها عدة مقالات أدبية ونقدية على صفحات مجلتي (الثقافة) و(الرسالة)، وتشكل هذه المقالات في رمتها نزعة مندور الجمالية ومنهجه النقدي، ثم ((جمع هذه المقالات في كتابين هما نماذج بشرية وفي الميزان النقدي. أما الأول فيمثل تلك النزعة الإنسانية الأخلاقية، إذ يعود إلى روائع الأدب

---

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 29-30

(2) م. س: 31

العالمي ليستقي منها نماذجه الإنسانية. أما الثاني في الميزان النقدي الجديد، فإنه يمثل خير تمثيل مع كتابه الآخر النقد المنهجي عند العرب، نزعة مندور الجمالية - الإنسانية)) (1).

يعد كتاب في الميزان النقدي الجديد أول كتاب نقدي لـم. مندور، وهو يجسد رؤيته النقدية، ((فكان منها ماهو ألصق بالجانب النظري يبشر بآرائه الجديدة في الآداب والنقد. ويناقش مجموعة من مثقفي عصره ونقادها... وكان منها ماهو أدخل في النقد التطبيقي الموضعي (بكسر الضاد)، مخافة الانزلاق في المناقشات العامة)) (2). وقد كشف م. مندور عن رؤيته النقدية في هذه المرحلة، في مقدمة كتابه في الميزان الجديد، نقتطف منها هذه الفقرة لأهميتها، فيقول: ((منذ عودتي من أوروبا، أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل (بضم النون) الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء. وكنت أومن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلها في النفس، وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه بتفسير النصوص، فالتعليم في فرنسا يقوم في جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها... (...) هذا المنهج التطبيقي هو الذي استقر عليه رأيي، وإن كنت قد نظرت إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق، كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروق التي لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب)) (3).

وواضح مما سبق أن المرجعية النقدية في المرحلة التأثرية عند م.مندور، قامت على أساس منهج يعتمد على تفسير النصوص وتحليلها، وهو منهج إجرائي عملي استوحاه الناقد من المدرسة الفرنسية التي طبع نقدها في تلك الفترة على تحليل النصوص، فيقوم المنهج بقراءتها وتفسيرها ليعود إليها من جديد. وهذا ما تميز به المنهج النقدي المندوري عن المناهج النقدية التي كانت في مصر بعد سنة 1939، خاصة عند طه حسين ومدرسة الديوان، مما ((جعل محمد مندور يبدأ بداية مختلفة عن مدرستي الديوان وطه حسين؛ إذ بدأ باستخدام علم الجمال اللغوي، يدرس القيم الجمالية اللغوية في الأدب بعامة والشعر بخاصة، لأنه المجال الذي تلمس فيه -....- الجمال ومن ثم آمن بان هذا الاتجاه يجعل من الناقد (ناقدا تأثريا) (انطباعيا) (ذوقيا) تمارس ذاته إعادة صياغة النص، إعادة صياغة الإحساس بما في النص من مشاعر وأحاسيس

(1) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، رقم، 175 / 1965، نقلا عن، م. برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 57

(2) م. س: 57

(3) م. مندور، في ميزان النقد الجديد، نقلا عن، محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 32

ومضامين، وهو ما انعكس لديه في نقد الشعر في صيغ (الشعر المهموس) أي حديث المبدع في داخل نفسه. وهو بذلك يختلف عن المذهب النفسي لدى جماعة الديوان)) (1).

نؤكد من جديد، كما استوحينا من قراءتنا، أنه لفهم كتابات مندور النقدية في الفترة ما بين الحربين الكونيتين، قام الباحث باستعارة مفهوم الحقل من منهج بورديو، ذلك أن هذا المفهوم مكن الباحث م. برادة من فهم التغيير الذي عرفه الفكر النقدي والسياسي بشكل عام لـم. مندور، بعد رجوعه من فرنسا، وكتاباته النقدية بشكل خاص. وقد حدد الباحث الحقل الأدبي بوصفه الحقل الذي ساعد على نمو وتطور إنتاج م. مندور الرمزي المتمثل في إنتاجه النقدي أو مرجعيته النقدية بوصفها الناقد الضمني.ويلاحظ أن الحقل الذي ينتمي إليه مندور يتألف من مؤسسات وأفراد، ومن هذه المؤسسات نذكر جامعة السربون التي كان لها الأثر البالغ في توجيه نقد مندور الأكاديمي، ومن الأفراد نشير، أيضا، إلى طه حسين في مصر، وأنطوان مييه Antoine Meillet وفردينان دي سوسير، وجوستاف لانسون Gustave Lanson، الذي التزم مندور بمنهجه في نقد النصوص، وقد ظهر تأثير النقد الأكاديمي الفرنسي في النظريات والممارسة. ويعد كتابه النقد المنهجي عند العرب(*) ثمرة منهجية كما يوحي بذلك عنوان الأطروحة (النقد المنهجي عند العرب). وخلاصة رأي مندور في منهجية النقد العربي القديم، أنه لم يكن ((منهجيا إلا في القرن الرابع الهجري، مع الآمدي صاحب الموازنة، والقاضي الجرجاني صاحب الوساطة.... أكبر ناقد عرفه الأدب العربي العربي، ومنهجه منهج علمي سليم، أما وسائل نقده -... - فهي المعرفة والذوق)) (2).

وعن الناقد الثاني ((القاضي الجرجاني (290هـ-366هـ) فهو ناقد إنساني، ترجع مقاييس الجودة عنده إلى الخلو من الابتذال، والبعد عن الصنعة والإغراب، ثم التأثير في نفس السامع وهزها)) (3). وصفوة القول عند م. مندور أن النقد في كتابي الموازنة والوساطة قائم على الذوق المدرب المعلل هذا على مستوى الوسائل، فهو ينهض على مقاييس لغوية وبيانية وإنسانية. فما هي القراءة المستهدفة من م. برادة لكتاب (النقد المنهجي عند العرب) من خلال موضعة صاحبه في الحقل الأدبي الذي ينتسب إليه.؟

(1) مدحت الجيار، محمد مندور التنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد 61، شتاء 2003، 374

(*) هذا الكتاب هو في الأصل أطروحة مندور لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب بعد عودته من فرنسا، والتي أعدها تحت إشراف أحمد أمين. وفرغ منها في العام نفسه الذي بدأها فيه، أي في سنة 1943. وكان العنوان الأصلي لأطروحته هو تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري. وقد اعتمدنا على الطبعة التي نشرتها دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة، سنة 1969.

(2) فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، مجلة، فصول، المجلد التاسع، العدد، 3-4 فبراير 1991: 58

(3) م. س: 58

إن الإجابة عن هذا السؤال يسيرة إذا أخذنا في عين الاعتبار الحقل الأدبي [المرجعية النقدية] الذي تطور فيه الناقد م. مندور، إذ يصعب على الباحث أن يتمثل كثيرا من الظواهر النقدية التي طفت في كتابات مندور (في الميزان الجديد) و(النقد المنهجي عند العرب) ما لم تربط بالحقل الأدبي الذي تموضع فيه، أي ما لم تربط بالمرجعية النقدية التي تشكل المكون الباني للنظرية النقدية المندورية.

كشفت المقاربة التي تبناها الباحث م. برادة أن الكتابين النقديين اللذين ألفهما مندور في هذه المرحلة، أي المرحلة التي ظهر فيها المنهج الجمالي التأثري المتأثر بـ لانسون كانا ثمرة هذه المثاقفة Acculturation، وهو المصطلح الذي أعاره م. برادة من بورديو لتفسير كتابات مندور النقدية. ذلك أن توظيف هذا المصطلح يسمح بإزاحة الستار عن قراءات الناقد الواسعة في التراث العربي، وعن انفتاحه على للحضارة الأوروبية بشكل عام، والثقافة الفرنسية بشكل خاص. لذا اعتبر كتاب النقد المنهجي عند العرب وإن ((كان في ظاهره تاريخا للنقد العربي ولتياراته، فإنه في باطنه قراءة جديدة للتراث النقدي بعين غربية إنسانية ذوقية، استمدها مندور مما خلفته في نفسه ثقافته الفرنسية، ممثلة على وجه الخصوص في نظريات كل من لانسون وميه، فنحن نتوسل بهذا الكتاب لإدراك الأسس التي قام عليها منهج مندور النقدي وهو يعيد قراءة التراث النقدي العربي))(1).

إن مصطلح المثاقفة الذي أعاره م. برادة من العالم السوسيولوجي بيير بورديو ووظفه لقراءة الرؤية [المرجعية] النقدية المندورية، لم يكن يبغي من ورائه التعرف على م. مندور بوصفه مثقفا متفاعلا وفاعلا في الوقت نفسه فحسب، بل إن توظيفه مكن الباحث، أيضا، من تمثل الحقل الأدبي الذي أنتج هذه الشخصية ووجهها الوجهة التي عرفناها بها. فالمثاقفة في نظر م. برادة لا تتعارض مع الأصالة، بل اعتبرها عنصرا مخصبا للثقافة ولا للاستلاب والتقليد. لذا ((قد يبدو للبعض، أن مصطلح المثاقفة،... لا يخلو من التعسف أو المبالغة. لذلك أحرص على القول بأن المثاقفة ليست عقبة أمام الأصالة والنضج. فهي، كعنصر موضوعي تاريخي تحتاج إلى التحليل والاستيعاب والنقد، لتصبح عنصرا مخصبا عند تركيب ثقافي جديد يستهدف تجاوز ثقافة الاستلاب والتقليد))(2).

إن منهج م. برادة ينهض على أساس البحث عن العوامل الأساسية التي ساهمت في التكوين الأدبي والثقافي لمندور، والتي وجدها في الحقل الأدبي الغربي، وكان غرضه من وراء ذلك أن يضع يده على المفاهيم والمناهج النقدية التي كانت سببا في تركيب الفكر المندوري النقدي والتي تشكل م مندور الناقد الضمني، فضلا عن التعرف عن منابعه ومرجعياته. وإذا سلمنا مع الباحث م. برادة ((بالتحقيب الذي أعطاه

(1) فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، مجلة، فصول، المجلد التاسع، العدد، 3-4 فبراير 1991: 58

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 42

لمسيرته النقدية))(1)، فإن موضعة الناقد م.مندور في الحقل الأدبي يكشف عن رؤيته النقدية في مراحلها الأولى، وهي الرؤية التي يعيها ويتمثل أبعادها، والتي لخصها برادة في ((مرحلة المنهج الجمالي التاريخي المتأثر تأثرا واضحا باللانسونية، وفيها يظهر [اللاوعي الثقافي] لمندور مشدودا إلى نوع من الثقافة الغربية))(2).

إن المرحلة التي أومأنا إليها، مكنت م. مندور من أن ينتج إنتاجه الرمزي ونقصد به نتاجه الفكري بشكل عام المثل في كتابيه (في الميزان النقدي) و(النقد المنهجي عند العرب)، ولو أن انطلاقة مندور، كما قال: برادة لا تختلف عن النقاد الذين سبقوه في مصر، لأنه يسلم معهم بضرورة مزدوجة، أي بعث التراث العربي من جهة، والأخذ بالثقافة الغربية. فالمسلمتان متلازمتان. ((المسلمة الأولى تستجيب لحاجة قومية هي ضمان الاستمرارية، والمسلمة الثانية لتدارك التأخر وتحقيق إيقاع سريع للنهضة))(3).

لتفسير المسلمتين المتلازمتين (الانطلاق من التراث، والاستفادة من ثقافة الغرب)، أو ما اصطلح عليه م. برادة بالمصالحة بين الماضي العربي، وبين الحاضر الغربي، استعار الباحث مصطلح اللاوعي الثقافي L"inconscient culturel من الباحث بورديو، ليطعم به المنهج البنيوي التكويني. فبما أفاده هذا المصطلح في صياغة الرؤية النقدية المندورية.؟ وما هي الأهداف المفترض تحقيقها من تطبيق المصطلح على هذا الحقل.؟

صرح م. بردة بالغاية المفترضة من هذه الإعارة للمصطلح المذكور، التي حددها في تحليل العلاقات القائمة بين المجال الثقافي ومشروع الإبداع))(4). معنى هذا أن م. برادة كان شديد الحرص لفهم التركيب الثقافي، من خلال هذه الأداة الإجرائية اللاوعي الثقافي، بتفسير العلاقة بين الحقل الثقافي ومشروع الإبداع، - نقصد في هذا السياق الكتابات النقدية لمندور -، أي أن الفكر النقدي المندوري من هذا المنظور، ليس بمنعزل عن الحقل الأدبي الذي تطور فيه م. مندور، وكان هذا المصطلح يستحضر الوظيفة الإجرائية لمفهوم التماثل الذي وظفه ل. غودمان كما رأينا في الفصول الثلاثة الأولى.

ولتبرير هذه الإعارة بين م. برادة الأهمية التي يكتسيها مصطلح اللاوعي الثقافي في نظر بورديو، ((باعتباره حصيلة لمجموع منظومات التفكير التي تؤثر على الكاتب طوال مرحلة التعليم المنهجي... (الذي) يؤطر العقل والخيال والإحساس، ويحدد التصور والتحليل والتعبير. لذلك فإن المشروع الإبداعي، في أشكاله المختلفة، يستمد الكثير من هذا اللاوعي الثقافي، ومن ثم تبدو بعض العناصر أو المواقف غير مفهومة عند الفنانين والكتاب. إلا أن التحليل التفصيلي للحقل الثقافي في مظاهره المشتركة، ثم في عناصر

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 37

(2) م. س: 37

(3) م. س: 38

(4) م. س: 39

خصوصيته عند كل منتج أدبي وخاصة ما يتصل بـ"اللاوعي الثقافي" من شأنه أن يفسر لنا مصادر التأثير الحاسم [المرجعية النقدية] في الاختيارات الثقافية)) [1].

نستفيد مما سبق أن مفهوم "اللاوعي الثقافي" يكتسي أهمية كبيرة لأنه يكشف عن الوظيفة المنهجية للمفهوم، باعتباره أداة إجرائية فعالة تميط اللثام عن منظومات التفكير التي تؤثر على المبدعين والكتاب. فالتصور والتحليل والتعبير، عند كل مبدع أو كاتب، لا يكشف عن نفسه من تلقاء نفسه، بل بالعودة إلى حصيلة منظومة التفكير، فهو المادة الطبيعية التي يمتص منها أي كاتب إبداعه وتعبيره، ولا يتسنى فهم ذلك إلا بالرجوع إلى "منظومة التفكير" التي تسمح بإقامة مماثلة مع ما أنتجه الكاتب. ومن هذا المفهوم "اللاوعي الثقافي" كما وعاه "م. برادة"، والذي أضحى خطوة إجرائية مكنت من التعرف على "م. مندور" الناقد الضمني، والذي تمظهرت رؤيته من كتاباته النقدية في هذه المرحلة التي يستهدفها التفسير. لذا نجد "برادة" ((يستعين في توضيح "اللاوعي الثقافي" عند "مندور" بمفهوم "رؤية العالم" الجولدماني، حيث يؤكد أن ثقافته قد اتجهت بعد عودته من فرنسا إلى التبلور عبر رؤية للعالم، مرتبطة بالبنيات المبنينة)) [2].

مكن مفهوم "اللاوعي الثقافي" "م. برادة" من معرفة مكونات وتركيبة الفكر النقدي عند الناقد "م. مندور"، إذ يسر عليه اكتشاف العناصر التي تتشكل منها بنية "اللاوعي الثقافي في الفكر المندوري"، وهي البنية التي تمتزج فيها جل المفاهيم و المقولات والتصورات التي كونها لنفسه خلال مسيرته الثقافية. إذ يصعب بأي حال من الأحوال استقراء كل العناصر المشكلة لبنية "اللاوعي الثقافي" فهذا إنجاز يقتضي تعاونا علميا كبيرا بين عدد من الباحثين، وقد سلم "م. برادة" بعدم قدرته على ذلك في قوله التالي: ((لا ندعي القدرة على تجلية تفاصيلها (البنية اللاوعي الثقافي)، لكن ما نريد إبرازه، هو ميل مندور إلى تحقيق توازن بين الإتجاهين الأساسين في وعيه الثقافي، وإن كانت الثقافة الغربية قد حققت نوعا من الغلبة تحت تأثير التوجه العام الذي يسود المجتمع المصري آنذاك)) [3].

عن طريق "اللاوعي الثقافي" بوصفه أداة إجرائية، تمكن الباحث من معاينة التوازن الذي كان مندور حريصا على تحقيقه بين التراث العربي، وبين الثقافة الغربية التي تأثر بها، وقد تجلى هذا الحرص في كتاباته النقدية عند إشارتنا إلى كتابيه "في الميزان النقدي" و"النقد المنهجي عند العرب". ومن باب التأكيد، فإن الكتاب الأخير وإن بدا تأريخا للنقد العربي، إلا أنه قراءة جديدة للتراث النقدي بعين غربية، ومن هذه الرؤية فإن هذا الإنجاز النقدي يندرج في باب تحقيق التوازن بين الاتجاهين الأساسين في ثقافته. وبين الناقد "محمود أمين

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 39

(2) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد، 3-4، فبراير 1991: 121

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 39

العالم" أن ((منهج "محمد مندور" النقدي في سنوات الأربعينات بعد عودته من فرنسا، كان يتمثل في اتجاه تعبيري هو امتداد لمدرسة "لانسون" وصدى لمدرسة "دي سوسير" الألسنية...، وهذا ما نتبينه في دراسة "محمد مندور" للتاريخ القديم للنقد العربي، وفي تطبيقاته النقدية في البداية. ولقد ظل هذا الاتجاه التعبيري أصيلا متصلا في ممارسة محمد مندور النقدية ذات التوجه الشتراكي)) [1].

المجال الثاني [*]: وهو المجال المتعلق بكتابات "مندور" ذات التوجه الاجتماعي والسياسي والتي تتصل في الفترة نفسها التي ظهرت فيها كتاباته النقدية التي أشرنا إليها آنفا. أقول إن الفترة التي برزت فيها الرؤية التأثرية المجسدة (بفتح السين) في المنهج اللغوي الذوقي، يفسرها المجال السياسي والاجتماعي الذي واكبها. ولتفسير ذلك رافق الناقد "م. برادة" الكتابات السياسية والاجتماعية التي نشرها "م. مندور" ابتداء من سنة 1936، والتي تسجل مواقفه السياسية والاجتماعية الجريئة وهو طالب في جامعة "السربون" ((قد نشر مقالات يدافع فيها عن حق مصر في إلغاء المحاكم المختلطة، قادته إلى الدخول في خصومات جدالية مع السكرتير العام لوزارة الخارجية الفرنسية... وكانت وجهة النظر التي يدافع عنها مندور مطابقة لوجهة نظر حزب الوفد الموجود في الحكم آنذاك)) [2].

حاول "م. برادة" مقاربة كتابات الناقد "م. مندور" فهما وتفسيرا في ضوء التحولات الكبرى للحقل السياسي في تلك الفترة، ثم موضعة الناقد، بعد ذلك، داخل حقله المرتبط هو بدوره بالحقل الأول، وقد تنبه الباحث "محمد خرماش" إلى هذه المسألة في سياق قراءته لبحث "م. برادة" حينما أكد أن كتابات "مندور" ينبغي أن تفسر، ((في إطار التحولات الثقافية والسياسية، وفي نطاق موضعتها وإياه "داخل الحقل الأدبي" المرتبط بدوره بحقل السلطة، باعتباره خاضعا لتكوينات اجتماعية طبقية)) [3].

يسوق الباحث أمثلة من كتابات "مندور" الاجتماعية والسياسية التي كان لها أثر في تحديد مسيرته النقدية، والتي ميزها الناقد نفسه في ثلاث مراحل، وهي: مرحلة المنهج الجمالي التاريخي، ومرحلة المنهج الوصفي التحليلي، ثم مرحلة النقد الأيديولوجي. وبالرغم من الأهمية التي تكتسيها كتابات الناقد بالنسبة للحركة الوطنية في مصر، كما يرى الباحث، وبالرغم من أن الموضوعات المتناولة مستوحاة من الواقع الاجتماعي – السياسي المصري، فإن كتاباته ((كانت تبحث عن حلول في الفكر السياسي الغربي وفي

(1) محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة فصول، العدد 61، شتاء، 2003: 371

(*) سوف لن أتوسع في هذا المجال لاعتبارات منهجية، غير أنني سأركز على الجوانب الاجتماعية والسياسية التي له صلة وثيقة بالمجال النقدي عند الناقد "م. مندور".

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 36

(3) – محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد،3-4،فبراير 1991: 121

طرائقه الديمقراطية... ويذكر كمرجع أساسي لهذه الأفكار كتاب تاريخ المذاهب الاقتصادية لـ شارل جيد وشارل ريتست))[1].

ويؤكد النقاد والباحثون الذين اشتغلوا على الفكر الناقد محمد مندور ومنهم م. أمين العالم عدم الفصل بين مندور السياسي، بين مندور الناقد المبدع، فقد جعل ثقافته في خدمة الشعب المصري، فهو من طلائع المثقفين الثوريين الذين وعوا واقعهم الاجتماعي والسياسي، وحالوا – من خلال كتاباتهم – تجديد واقعهم بما ينسجم مع توجهاتهم وتطلعاتهم التي كانت تنشد مجتمعا تسوده العدالة الاجتماعية. إن مندور لم ((ينعزل بثقافته عن الشعب بل يجعلها وقودا له في معركة التحرر والتقدم. ومحمد مندور باعتباره مثقفا ثوريا يعبر عن نمط متميز بين مثقفينا بأنه يجمع في قلبه الإيمان بالمبادئ الديمقراطية للثورة الفرنسية البرجوازية، والإيمان بالمبادئ الاجتماعية للثورة الاشتراكية. وكانت حياته دائما دفاعا عن هذين القطبين الكبيرين: الحريات الديمقراطية...، والعدالة الاجتماعية... ومات محمد مندور وقضايا الديمقراطية والعدالة الاجتماعية والفكر الثوري والنقد الأدبي والفني أحوج ما تكون إلى كلماته ومواقفه)) [2].

مكنت الخطة الإجرائية التي استهدفت الحقل الأدبي الذي تموضع فيه مندور من الكشف عن الاستراتيجيات والتحولات التي وجهت الناقد في هذا الحقل، وبالتالي فهم كتاباته ورؤيته. ولمعرفة هذه التحولات أعاد الباحث رسم المسار الذي قطعه م. مندور، والذي حدده في [مسيرة التكوين، واكتشاف الثقافة الغربية، وتحليل كتابات المرحلة]. واتضح أن الباحث استعان بآلية [المثاقفة] التي أماطت اللثام عن الصلة بين الثقافة والتكوين الذي تلقاه مندور، وعن أحداث العصر وخصوصا (ثورة 1919)، التي مكنت الطبقة المتوسطة من التطلع إلى الحرية والتجديد في المجال الاجتماعي والمجال الأدبي. وقد قدم الحقل الأدبي تفسيرات لتحولات مندور الثقافية والفكرية والسياسية، كما أن تتبع مسار التكوين في فرنسا كشف عن مكونات المنهج النقدي الذي اكتسبه مندور في هذه المرحلة. ومن هذا التموضع ظهر مندور الناقد الضمني برؤيته التأثرية، والتي تمظهرت في مؤلفيه المعروفين (في الميزان النقدي) و(النقد المنهجي عند العرب). وقد نهض منهج الناقد في المرحلة التأثرية على تفسير النصوص وتحليلها، وهذا ما يبرز رؤيته النقدية عن المناهج النقدية التي كانت في مصر بعد عام 1939.

أما التركيز على [اللاوعي الثقافي] فقد سهل عملية فهم العلائق بين المجال الثقافي والتصور النقدي الذي تمظهر من خلال منظومة التفكير وبين ما أنتجه الناقد، وكشف أيضا عن التوازن الذي كان مندور حريصا على تحقيقه بين التراث العربي، وبين الثقافة الأوروبية، والذي لاحظنا تمظهراته كذلك في (في الميزان الجديد) و(النقد المنهجي عند العرب). وبهذا يمكن التأكيد على أن كتابات مندور النقدية ينبغي

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 36 / 37

(2) محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء، 2003: 371

فهمها وتفسيرها في ضوء التحولات الكبرى في الحقل الثقافي الأدبي والسياسي، والاجتماعي في تلك الفترة.

ثالثا: موضعة مندور في الحقل الثقافي: (1936- 1952)

إذا كان الغرض الأساس من الجزئية السابقة تفسير الرؤية النقدية لم. مندور التي واكبت دعاة التجديد الأدبي الذين ظهروا قبل عام 1919، واستمرت هيمنتهم على الساحة النقدية إلى غاية سنة 1952. فما هي الخطوات المنهجية التي حددها الباحث لتفسير الحقل الثقافي الذي نشط فيه مندور (1936).؟ وما هي المفاهيم والأدوات الإجرائية التي أعارها م.برادة لتحقيق هدفه.؟

لرسم ملامح الحقل الثقافي الذي ظهر في مصر من 1936 إلى 1952، والذي تموضع فيه م. مندور بوصفه ناقدا. انطلق الباحث في تفسيره للحقل مما هو عام، أي أنه قام بتحليل الحقول السياسية والسلطوية والطبقية، ليصل إلى ما هو خاص وجزئي، والمتمثل في الحقل الثقافي، ومن ثم ((إدماج مندور المثقف في بنية أوسع وأشمل)) [1].

لاحظ الباحث م. برادة أن الفترة المستهدفة في الدراسة (1936-1952)، عرفت تداخل جيلين من المثقفين كان معظمهم من دعاة التجديد. فكان الجيل الأول، ((الذين برزوا قبل سنة 1919، فقد استمروا في التأثير، بل في السيطرة على الحياة الثقافية بمصر حتى بعد 1952)) [2]. أما الجيل الثاني، الذي أعقب جيل 1919، ومنه مندور الذي يفترض الا تكون له نفس الرؤى والمفاهيم والسلوكات، رغم كون الجيلين من دعاة التجديد الأدبي كما رأى الباحث.

لتفسير الحقل الثقافي الذي تموضع فيه مندور استعار الباحث، المنهج الذي اتبعه بيير بورديو Pierre Bourdieu لدراسة الحقل المستهدف، ((وما يبرر هذه الاستعانة في نظرنا، هو أن بورديو في نظرنا، استطاع الوصول إلى منظومة تركيبية ذات مصطلحات فاعلة يمكن تطبيقها على حقول أدبية أخرى)) [3].

يستدل مما سبق أن منهج بورديو يتسم بشيء من المرونة والموضوعية والصرامة في آن واحد، لكونه منهجا يمكن تطبيقه بيسر كبير على حقول أدبية متعددة، وفي فترات زمنية مختلفة، فضلا عن تجنبه التقسيم الظرفي للكتابات والأعمال. ومن هذا المنطلق فإن منهج بورديو كما يقول م. برادة: ((يتيح لنا أن نفهم وأن

(1) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد،3-4، فبراير 1991: 122

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 49

(3) م.س:50

نقيم بشيء من الموضوعية، عدة ظواهر أدبية، وكذلك مواقف الكتاب ولعلنا نتجنب بذلك تأويل الأعمال والآثار حسب التقديرات الظرفية أو السطحية)) (1).

وعلى مستوى الإجراء – وقبل موضعة الناقد في حقله –، قام الباحث بإعادة رسم الحقل الثقافي بربطه بقل السلطة وبالطبقة الخارجية، حسب الحقل الثقافي لكل جيل، جيل 1919، و جيل 1936.

أ- بالنسبة للجيل ا لأول (1919):

رسم الباحث، من خلال خطة منهجية معلنة، الوضع السياسي العام الذي عاش فيه هذا الجيل، وهذا عنصر هام، لأنه يساعد على إبراز العناصر الرئيسة للحقل الثقافي، من خلال ربطه بحقل السلطة، بمعنى أنه لابد من الوقوف عند السياسي وتمثل مكوناته لتفسير ما هو ثقافي فيه، فهذا من أثر ذلك. واستخلص الباحث أن صحوة مصر بعد انكسار ثورة أحمد عرابي كانت على صورتين هدفهما إخراج مصر من سباتها وخذلانها:

((– صوت قوي مدوي هو صوت مصطفى كامل زعيم الحزب الوطني.

– و صوت هامس نفاذ، هو صوت أحمد لطفي السيد رئيس تحرير صحيفة الجريدة لسان حال حزب الأمة)) (2). فما هو أثر هذين الصوتين السياستين في إنتاج حقل آخر موسوم بالحقل الثقافي.؟

فمن وجهة نظر م. برادة، فإن هذين الاتجاهين هيمنا على الوضع السياسي في مصر، وأضحت مبادئ وأفكار هذين الاتجاهين ماثلتين على المستوى الثقافي. فالتجديد السياسي الذي دعا إليه كل صوت وجد صداه في الكتابات الإبداعية والنقدية وهذا ما لاحظ الباحث عند كتاب الجيل الأول حين قال: ((إن الطبيعة الانتقالية لهذه الفترة قد شرطت المواقف الجمالية والأدبية للكتاب، وجعلتهم أكثر التصاقا وحساسية بالفورات والتحولات الواقعة في الحقل السياسي... فكان هناك أدب رومانسي واجتماعي وعاطفي يتفتح بمقدار ما كان الوعي الجماعي يعتره التشويش ويعلوه الضباب، وانعكاسات هذا الوعي المضطرب هي التي تكون الأدب الدامع لمصطفى المنفلوطي، والروايات التاريخية لجرجي زيدان، ولأشعار الاستبطانية لعبد الرحمن شكري)) (3).

يقدم النص السابق تفسيرات أساسية تبرز كيف أن الحقل السياسي – من منظور منهج بورديو – أفد كثيرا خطة الباحث م. برادة لتفسير التحولات التي عرفها الحقل الثقافي على العموم، والمجال الأدبي على الخصوص. فكان الحقل السياسي الأرض الخصبة التي أنتجت حقلا آخر لدعاة التجديد الأدبي لجيل

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 50
(2) م. س: 51
(3) م.س: 54

1919. فالتجديد الذي دعا إليه رواد هذا الجيل كان تحت معطف الأفكار الجديدة التي نادى بها أحمد لطفي السيد الذي دعي (بضم الدال وكسر العين) أستاذ الجيل. ولاغرو إن قلنا إن الدعوة إلى التجديد الأدبي هي نتاج طبيعي لصوتي مصطفى كامل وأحمد لطفي السيد الذين انعكسا ((في المحاولات الروائية الأولى التي ظهرت بمصر في مطلع القرن (أي الماضي) على نحو ما أوضح ذلك الدكتور عبد المحسن بدر من خلال تحليله لروايتين ساذجتين فنيا(*)، إلا أن كل واحدة منهما تعبر عن الآراء المتعارضة)) (1).

والشاهد عندنا، أن الباحث فسر التغيرات والتحولات التي ظهرت على المستوى الأدبي، بالتحولات والاتجاهات المتناقضة التي عرفت في الحقل السياسي، والتي وجدت مشروعيتها في الحقل الثقافي الذي مثله كثير من المثقفين المعروفين من مثل محمد حسين هيكل وطه حسين وعباس محمود العقاد... وغيرهم من دعاة التجديد الأدبي لجيل 1919، الذين تأثروا بشخصية ومواقف أحمد لطفي السيد ((ذلك أن مفهومه المثالي للحرية وللديمقراطية ودعوته للقومية المصرية قد استقطبت مواقف التأييد أو الرفض عند المثقفين قبل 1952)) (2).

إن مفهوم الحرية والديمقراطية الذي نادى به الزعماء السياسيون، في هذه الفترة، وفي مقدمتهم أحمد لطفي السيد وجد انعكاسه في مجالين أدبيين هما الشعر والنقد الأدبي والسياسي فدعوة التجديد الأدبي هي مطلب من الحقل السياسي. ولبيان ذلك ساق الباحث مثالين من الحقل الأدبي والثقافي ظهرا من خلالهما الممارسات السياسية والأيديولوجية لتلك الحقبة. ففي ((الشعر تجلى ثلاثة من الشعراء المجددين: العقاد، المازني، وعبد الرحمن شكري، الذين أسسوا شعر الوجدان، مع التغني بالذات الحر بالتجربة الشخصية... ويمكن، أيضا، اعتبار الثقافة الموضوعية للعقاد بمثابة تعبير عن تصور ما لفكرة الحرية، تصور يبيح له ارتياد كل الآفاق وتحطيم جميع الحواجز)) (3).

وفي مجال النقد الأدبي والسياسي، ظهر كتابان كانا لهما وقع كبير على الساحة النقدية، والساحة السياسية، الأول لعبد الرزاق (الإسلام و أصول الحكم) 1925، والثاني (في الشعر الجاهلي) 1926 لطه حسين. ولهذين الكتابين قيمة رمزية تتمثل في ((محاولة جعل موضوعة حرية الفكر قيمة سياسية وثقافية جوهرية)) (4).

(*) يشير الناقد في هذا السياق إلى كتاب عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة.
(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 51
(2) م. س: 52
(3) م. س: 53
(4) م. س: 54

في سياق تحليل الحقل السياسي الذي استند إليه الباحث لتفسير التحولات الثقافية والأدبية التي طرأت على المجتمع المصري، أشار إلى نتائج هذه التحولات على الصعيد الثقافي والأدبي، ومنها ظهور المذاهب و المدارس الأوروبية، والتي أصبحت تنسجم مع التحولات الواقعة في الحقل السياسي مثل المذهب الرومانسي الذي توافق مع التيار الوطني الذي ((كشف عن نفسه في روايتين بارزتين: زينب 1914، وعودة الروح 1927)) [1]. ويبقى الحديث مبتورا إذا لم نلمح إلى دور جامعة القاهرة 925، الذي أضفى وجودها المشروعية ((داخل الحقل الثقافي المصري، ومن حولها انتظمت عناصر المشروعية الثقافية)) [2].

من هذا التحليل، توصل الباحث إلى تحديد ملامح بنيات الحقل الثقافي المصري، بعد ثورة 1919 من خلال بنيات الحقل السياسي، لهذه الفترة، التي كان لها دور كبير في تأطير الإنتاج الفكري والنقدي باعتماده على آلية الحقل التي أعارها من بورديو، ومكنه بالتالي من أن يحقق هذا التفسير، الذي اقتصر على الحقل الثقافي المصري بشكل عام. فما هي المقاربة التي تبناها الباحث لتفسير الحقل الثاني لجيل: 1936، أي جيل م. مندور.؟

ب- موضعة مندور في حقله الأدبي (1936):

واضح من منهج القراءة الذي تبناه م. برادة، أنه ظهر بقباعة الباحث الجدلي، إذ انطلق في تفسيره للظاهرة مما هو عام (الجزئية السابقة) ليصل إلى ما هو خاص المتمثل في الجزئية التي نحن بصدد مناقشتها. وكان قد صرح في مقدمته المنهجية اعتماده على المنهج الجدلي نظرا لعصراته، فهو يرفض الإسقاط والأحكام المسبقة، ف ((الصدور عن منهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه أن يسهم في تخليص دراستنا من هالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة)) [3].

انطلق الناقد في تفسيره مما هو سياسي، إذ أبان عن موقف الحكومة، آنذاك، بقبولها تكريس بنيات السلطة القائمة، منذ إخفاق ثورة 1919، وذلك بمحاولة إضفاء الشرعية الشكلية على الاستقلال، ويمكن تبرير ذلك بقبول حزب الوفد الحاكم بزعامة مصطفى النحاس المعاهدة البريطانية المصرية، والتي قدمت (بضم القاف و كسر الميم) من طرف الحكومة على أنها ((ميثاق للصداقة والشرف)) [4].

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 54
(2) م. س: 54
(3) م. س: 14
(4) م. س: 56

وأما الحقل الاجتماعي فكان امتدادا وتواصلا للحقل السياسي المتأزم، إذ أثرت أحداث الحرب العالمية الثانية على الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في مصر، ولم تحاول الأحزاب الفاعلة على الساحة السياسية أن تجد حلولا للوضع المتردي، وكان أن ظهر نتيجة لذلك تمرد اجتماعي لم تجد له الحكومة سوى القمع لإسكات المتمردين وكل شيء أصبح منهكا في مصر ((فالأحزاب المنهكة العاجزة لم تكن تفكر إلا في تمديد الشوط والتستر على فشلها، وكل الوسائل مباحة للنفخ في رمقها الأخير: فإذا لم تكف تصريحات الخطباء ومواعظهم للجم الجماهير وتكييفها، كان اللجوء إلى قمع الطلبة والعمال على يد إسماعيل صدقي، المضطلع بوظيفة صمام الأمان ضد المتمردين)) [1]. وفي هذا الصدد يبرز السؤال المنهجي التالي: فما هي العلائق التي تربط الحقلين السياسي والاجتماعي بالحقل الثقافي الذي تموضع فيه م. مندور؟. وماهي وضعية المثقفين (من كتاب وشعراء) في الحقل الثقافي.؟

للكشف عن وضعية الاجتماعية للمثقفين في هذه الفترة، لم يجد الباحث بدا من تقسيم فئة المثقفين إلى صنفين، ذلك أن هذا لإجراء سيمكنه من التعرف على الوضعية الحقيقية لهذه الفئة في الحقل الذي تنتمي إليه. وقد مثل الباحث فئة المثقفين في صنفين من الأدباء:

الصنف الأول: يمثله الكتاب الذين لهم انتماءات إلى أحزاب سياسية وهي: الوفد، الإخوان المسلمون والحزب الشيوعي بتفريعاته. معنى هذا أن هذا الصنف من الكتاب كان في بؤرة الصراع السياسي والأيديولوجي، وبالتالي فإن كتاباتهم وإبداعاتهم، افتراضا،هي تعبيرعن مواقفهم السياسية وصراعاتهم الأيديولوجية.

الصنف الثاني: ومثله الشعراء الذين مارسوا مهنا حرة، أي الذين كانت لهم وظائف تضمن لهم عيشا قارا، وهذه الفئة بحكم وضعيتها الاجتماعية كانت بعيدة عن الصراعات الأيديولوجية، وهذا لا ينفي بأن لا يكون لأفراد هذه الفئة أي إنتماء. فما هي النتائج التي تمخضت عن اعتماد الباحث هذه المقاربة.؟ أسفرت خطة الباحث تقسيم المثقفين (كتاب وشعراء) حسب مهنهم (حرة أو قارة) إلى الملاحظات التالية: أن ادباء هذا الجيل لم يتمتعوا باستقلالهم الذاتي لسبب بسيط كما رأى الباحث أنه ((لا (يعثر) على كاتب واحد محترف يستطيع العيش من قلمه، ويقيم علاقة مباشرة مع جمهوره. لذلك يكون أقرب إلى الصواب الحديث عن نوع من اللاتسيس بين شعراء و روائيي هذا الجيل)) [2].

أما الملاحظة الثانية فهي تتعلق بمجال الدراسات النقدية التي رآها الباحث تعكس الاختلافات السياسية والإيديولوجية، وتأثير الثقافة الأجنبية، ((لأن النقد الأدبي في هذه الحقبة ظل موزعا بين اهتمامين: من جهة، تدعيم خلفية سياسية - اجتماعية كانت تمر بمرحلة تصنيف أكثر تعقيدا ودقة مما كانت عليه، ومن

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 56
(2) م. س: 58

جهة ثانية، تعميق الدراسات النقدية عن طريق استعارة مناهج غربية، وماركسية بدرجة أقل، ومحاولة تطبيقها على الأدب العربي)) [1].

الواقع، فإن الجدول الذي وضعه الباحث ويضم الشعراء والروائيين والنقاد، لا يتوفر على معطيات وافية ودقيقة تسمح بالوصول إلى الملاحظة الثانية. ولسنا ندري كيف توصل م.برادة إلى هذا الحكم الذي لا يعدو أي يكون مجرد توصيف من الباحث للمجال النقدي لجيل 1936 [2].

حاول الباحث أن يقترح تفسيرا للمعارك الأدبية والفكرية التي دارت بين مثقفي الجيل، على أنها امتداد للحقلين السياسي والاجتماعي المتأزمين. كما بينا، غير أن الرؤية الموضوعية لهذه المسألة تجعلنا لا نطمئن إلى هذه الملاحظة بنسبة كبيرة. ذلك أن الصراع بين مثقفي الجيل غذته مرجعيات ثقافية وفكرية. ف ((المعارك بين الإتجاهات السياسية والثقافية والنقدية المختلفة، أي بين بقايا الليبيرالية المصرية التي سيطرت على العقل المصري خلال النصف الأول من القرن... وبين هذه الفئة الجديدة التي تعلمت في فرنسا وانجلترا من أمثال لويس عوض ومحمد مندور ورشاد رشدي وعبد القادر القط ومعهم فئة من شباب المبدعين المجددين مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وفوزي العنتيل وأنور المعداوي وكلهم متأثرون بفكر الغرب الآني وفكر الشرق في تجربته السوفيتية والصينية)) [3].

حاول الباحث أن يقدم تفسيرا للمعارك الأدبية والفكرية التي دارت بين مثقفي الجيل، والملاحظ أن هذه المعارك ليست امتدادا للوضع السياسي المتأزم على مستوى السلطة والأيديولوجية، وتفاقم الأوضاع الاجتماعية نتيجة ظروف الحرب العالمية الثانية. فالصراع كان بين المثقفين أنفسهم، حيث غذته أصول طبقية ومرجعيات سياسية، دون أن يظهر ((ترجيح الكفة الأيديولوجية لأحد الأحزاب المتصارعة)) [4].

اقتضت الضرورة المنهجية من الباحث أن يبرز في هذا الحقل دور ومكانة كليتي الآداب لجامعتي القاهرة والإسكندرية، وبدون ذلك يصبح الحديث عن الحقل الثقافي في هذه الفترة حديثا لا معنى له ولا قيمة. وأهم ما يمكن الإشارة إليه في هذا السياق، أن المؤسسة الجامعية أضحت تفرض نفسها من خلال توجيه الأبحاث والأطروحات التي نوقشت في كليتي الآداب في جامعتي القاهرة والإسكندرية، ونتيجة لذلك انصبت الأبحاث على العصور القديمة، وفيما بعد حول أعمال الأدباء المعاصرين. وكشف التحليل أن العلاقة بين المبدعين والنقاد، في بداية عهدها، كانت علاقة تكامل، فقد ((كان النقاد الجامعيون يحاولون

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 58

(2) م. س: 58

(3) مدحت الجيار، محمد مندور التنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء 2003: 377

(4) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 59

تطبيق مناهجهم لإضفاء الشرعية على أعمال تمثل أكثر مما يمكن من التقارب مع قيمهم وتطلعاتهم. وعن طريق وضعيتهم الامتيازية، كان هؤلاء النقاد يؤثرون كثيرا على الحركة الأدبية، ويصوغون حواشي صنافة كلاسيكية جديدة)) [1].

إن قيادة الحقل الثقافي كانت في يد النقاد الجامعيين الذين فرضوا سلطتهم وهيبتهم على الساحة النقدية، بما ملكوا من معايير ومقاييس قد يتجاوزها الزمن فيما بعد، وتصبح مجرد قيود كلاسيكية عفا عليها الدهر. ومن هذا الباب تحول التكامل الذي شهدناه في البداية بين المبدعين والنقاد إلى صراع حقيقي على زعامة الحقل الثقافي، وأفرز هذا الوضع بروز نقاد جدد ((لاحظوا عدم تلاؤم المنهجية الموضوعية الباردة، مع المشاكل والصراعات السياسية الإجتماعية الساخنة، التي كانت تستلزم استخدام كل الوسائل لتحويل مجتمع تفترسه أدواء مستعصية)) [2]. إلى جانب هذا الرفض، ظهرت في هذا الحقل فئة أخرى من الكتاب و الشعراء عبرت عن موقفها الرافض لمقاييس النقاد الجامعيين.

سمحت هذه الخطة الإجرائية التي انتهجها الباحث، والمتمثلة في تحديد خطاطة الحقل الثقافي وطريقة سيره، من موضعة الناقد محمد مندور في ثلاثة مستويات:

- المستوى الرمزي، وأعني بذلك مستوى التمثيل للحقل، نستفيد من الخطاطة السابقة، أن الحقل الثقافي الذي تموضع فيه الناقد، يتشكل من الثلاثية التالية: ((نقاد جامعيون، وأدباء ملتزمون وكتاب عموميون، ظلت سائدة في الحقل الأدبي من 1936 إلى 1952)) [3]. إن هذه الخطوة تفضي إلى وجود صراع بين هؤلاء المثقفين، دون أن يتكافؤا في امتلاك نفس الوسائل الثقافية لمواجهة الصراع الدائر بينهم. ((فإذا كان النقاد والكتاب الجامعيون قد اكتسبوا ثقلهم الوظيفي من وضعيتهم المؤسسية... فإن الفئتين الآخرين من عناصر الحقل الأدبي، كانتا تعتمدان في ممارستها على نشر الكتب والمجلات، وعلى الإذاعة... وهذا ما أدى إلى طابع الخصومة الجدالية)) [4].
- مستوى الإنتاج الثقافي: فقد ركز الباحث على ما أنتجه الحقل، والذي يتمثل في ثلاثة محاور أساسية استقطبت الإنتاج الأدبي بشكل عام، وهي:

أ- رومانسية فكرية ترغب في اكتشاف الذات (الأنا)، فقد عاش أصحاب هذا الاتجاه واقعا قمعيا مطبوعا باليأس، مما أدى بهم ((إلى انكفاء على العالم الداخلي ومحاولة إقامة ملجأ من

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 61

(2) م.س: 61

(3) م. س: 62

(4) م. س: 62

الصور... والتأملات المقاومة للفناء والاندثار)) (1). ويعكس هذا الاتجاه رؤية مأساوية للواقع.

ب- واقعية لا زمنية: هدفها الوصف، دون أن تهتم بالبعد التاريخي، ((وهذا الاتجاه، يعكس رؤية البرجوازية الصغيرة الصاعدة آنذاك)) (2).

ج- واقعية اجتماعية: تهدف إلى تجاوز مأساة الرومانسيين، وقد برزت عند نجيب محفوظ وعبد الرحمان الشرقاوي و يوسف إدريس ويحي حقي.

- المستوى الثالث، وهو المستوى المشكل للحقل الثقافي، المتمثل في المنشورات الأدبية والفكرية التي صدرت في هذه الفترة، والتي لعبت دورا إيجابيا في ترسيم حدود الحقل الثقافي وتوجيهه. ومن هذه المنشورات ذكر الباحث م.برادة المجلات التالية: ((الرسالة والثقافة والمقطم والهلال، وهي المجلات البارزة في المحيط الأدبي، وكانت ذات منظور كلاسيكي)) (3). فضلا عن المجلات الملتزمة التي كانت تهدف إلى ترسيخ قيم سياسية واجتماعية جديدة ومنها ((المجلة الجديدة لسلامة موسى، والبعث التي كان يرأس تحريرها محمد مندور و يكتب فيها شباب يسار الوفد وبعض الماركسيين)) (4).

في

هذا السياق يؤكد الباحث على مسألة منهجية، تتعلق بالكيفية التي تمكنه من فهم أعمق لأعمال المثقفين، وهي المسألة التي ستفضي به إلى موضعة م. مندور وفهم أعماله. وقد حدد م. برادة البعد المنهجي الذي سيسمح له بتحقيق هدفه، والذي لخصه في الدعوة إلى تفتيت ((العناصر المكونة للحقل الأدبي، والتحليل الموضوعي للعاملين فيه انطلاقا من وضعيتهم الطبقية، وتأثيرهم ووزنهم الوظيفي... (و) من ربط المقتضيات الداخلية للإبداع، بالإرغامات الاجتماعية، وبمدى ملاءمة التعبير الفني للرؤية الحياتية)) (5).

بعد تحديده للمسار المنهجي يموضع م.برادة م.مندور داخل نسيجه الاجتماعي، على ضوء الدور الذي اضطلع به في تحقيق تجانس الوعي الطبقي)) (6). ولتحقيق هذه الغاية أعار الباحث بعض المفاتيح الأساسية من المفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي لتحديد وضعية م. مندور التي طبقها على المثقفين، وقد أشرت إلى هذه المفاتيح في المبحث الأول من هذا الفصل وهي على الخصوص مصطلح مثقف عضوي

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 63

(2) م. س: 63

(3) م. س: 65

(4) م. س: 65

(5) م. س: 65-66

(6) م. س: 66

ومصطلح مثقف تقليدي. فلماذا وقع اختيار الباحث على المصطلحين السالفين.؟ إن الإجابة عند الباحث يسيرة، لأن المصطلحين ((يشملان مجموع مقولات تصنيف المثقفين التي تم تسجيلها على ضوء دراسة الحقول الاجتماعية والسياسية...، ويتركان في الوقت نفسه إمكانية التحديدات وتنويعها)) (1).

لا شك أن م. مندور كانت له مشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية، فضلا عن مشاركته في الحياة الثقافية منذ البداية إلى يوم وفاته، فهو نموذج أصيل للمثقف الثوري الذي لا يفصل بين فكره وحياته، وبين آرائه ومواقفه)) (2). إن هذه الخاصية هي التي أدت بالباحث إلى تصنيف م.مندور في زمرة المثقفين العضويين. فما هي العوامل التي دفعت برادة إلى و صف م. مندور بالمثقف العضوي.؟

انطلق الباحث من تحليل الوضع الطبقي الذي ينتمي إليه م. مندور، فهو ينتمي إلى طبقة ريفية متوسطة الحال، متشبثة بالتقاليد وتعاليم الدين الإسلامي، تعرضت للظلم، وأسهمت في الكفاح من أجل الاستقلال، حاضرة دوما في الصراع. ولأسباب سياسية التقت طبقة مندور مع طموحات البرجوازية الصغيرة والطبقة المتوسطة في المدن.

من الناحية السياسية: اقتضت منهجية الباحث التركيز على حزب الوفد الذي استقطب جميع التناقضات. فانضمت إليه فئات اجتماعية بسبب مشروعه المتولد من شروط اقتصادية، و((سرعان ما انكشف عجزه وعدم ملاءمته للمعضلات... فقد الوفد الاجماع الذي كان يحظى به في البداية، وأصبح الصراع الأيديولوجي عقب الحرب العالمة الثانية سمة بارزة في المواقف والكتابات)) (3). فما هي علاقة م. مندور بحزب الوفد في هذه المرحلة.؟

من الناحية المنهجية فإن الإجابة عن السؤال تعد هامة جدا، لأنها ستمكننا من التعرف على م.مندور المثقف العضوي، ولأجل ذلك حدد الباحث علاقة مندور مع الوفد في مرحلتين:

الأولى: هي مرحلة التعاطف مع الحزب من خلال كتاباته السياسية، ومن خلال المقالات التي نشرها في الصحف الفرنسية، وهو في باريس، لإلغاء المحاكم المختلطة.

الثانية: وهي مرحلة الانضمام إلى الحزب ((الذي عهد إليه بإدارة صحيفة الوفد المصري في فبراير 1945)) (4). وكان انضمامه إلى الوفد بسبب مواقفه الشجاعة حين تصدى للرد على مقالات أخبار اليوم الموالية للملك فروق، كما أنه حول الوفد المصري إلى جهاز للمعارضة السياسية.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 66

(2) محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء، 2003: 371

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 68

(4) م. س: 69

وما يمكن التأكيد عليه ((خلال هذه الفترة من الكفاح الصحفي، تبلور الوعي السياسي لمندور الذي أصبح يضطلع بدور أساسي داخل يسار الوفد)) [1]. ويشير الباحث إلى مواقف 'مندور' التي تؤكد على تطور وعيه السياسي، ومنها تأييده 'اللجنة الوطنية للعمال والطلبة' عام 1946، لإدراكه لأهميتها في مجال الفعل السياسي، ونتيجة لهذه المواقف السياسية اعتقل 'مندور' في عهد حكومة إسماعيل صدقي.

واصل م. مندور كفاحه ونضاله السياسي بعد خروجه من السجن، وأصبح في هذه الفترة رئيس تحرير جريدة 'صوت الأمة'، وانخرط في نقابة المحامين 1948، وأصبح في سنة 1950 عضوا في البرلمان ممثلا لحزب الوفد. ولاحظ الناقد م. برادة أن هذه الفترة أبعدت م. مندور عن النقد الأدبي، إلا أنه ((استفاد من حيث بلورة وعيه السياسي والاجتماعي)) [2]. وأضحى تفكير 'مندور' يتسم بالواقعية الاجتماعية والاقتصادية، لذلك ((انصرف إلى التحليل الملموس لمظاهر الظلم الاجتماعي، وهذا ما دفعه إلى خوض خصومات جدالية مستمرة مع ممثلي البرجوازية العقارية والصناعية)) [3]. ورغم الأزمة السياسة التي عرفها وقصوره عن مواجهة مسؤولياته، بقي 'مندور' وفيا لمبادئ التيار الوطني الأصيل داخل الحزب.

إن تحليل مسيرة م.مندور السياسية داخل حزب الوفد، يبرز دوره كمناضل فاعل ناشط ووفي لمبادئ حزبه والتي لخصها شعاره بـ'العدالة الاجتماعية'، وبذلك كان مثقفا عضويا، لأنه كان عنصرا فاعلا ومغيرا في الحياة السياسية والاجتماعية، كما يرى 'غرامشي'، ليس عنصرا خارج الواقع. فالصراع الذي شارك فيه 'مندور' وإن كان في منظوره أيديولوجيا، إلا أنه ثقافي.

يكتسي التحليل السابق أهمية كبيرة بالنسبة للباحث، ذلك أن الحديث عن مسيرة 'مندور' في الحقل السياسي يمكننا من التعرف على مواقفه وفكره السياسي والأيديولوجي، والأهم من ذلك الوقوف على كتاباته السياسية في هذه المرحلة. إذن فما هي النتائج المفترض الوصول إليها من هذه الكتابات. إنها 'الوعي الممكن' لـم. مندور لأنها تعبر عن التطلعات والطموحات والرغبات التي كان يطمح إليها 'مندور' ومن خلاله زمرته وطبقته السياسية. وظهر الوعي الممكن الممثل في كتابات هذه المرحلة، نتيجة لوعي قائم عرفته المرحلة، أيضا، والمتمثل في الوضع السياسي والإجتماعي والاقتصادي المتأزم والمتدهور، والذي عارضه 'مندور' بهذه الكتابات.

استعار م. برادة مصطلح 'الوعي الممكن' الذي أخذه عن ل. غولدمان مما يبين لنا أن المقاربة أخذت توجها منهجيا ندركه من استعمال الباحث لهذا المصطلح لأن ((الكتابات الاجتماعية والسياسية ومواقفه (يعني مندور) خلال الفترة الفاصلة بين 1944 وسنة 1952، تعكس 'الوعي الممكن' لحركة وطنية سياسية

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 71
(2) م.س: 71
(3) م. س: 72

مرتكزة على تحالف واسع بين شرائح من الطبقات)) [1]. ويرى الباحث أن 'الوعي الممكن' الذي لاحظه في كتابات 'مندور' لم يحقق التغيير المطلوب الذي نادى به المثقفون الواعون، لأنه لم يتشكل عند طبقة اجتماعية واعية بالتغيير. والدليل على ذلك، كما يرى الباحث، ((انتهاء ملحمة 1919 إلى مأزق العجز الذي تجمدت عنده الأحزاب والحركة الوطنية قبيل قيام ثورة 23 يوليو 1952، يؤكد قبل كل شيء عجز القيادات السياسية ذات الجذور الشعبية عن ترجمة إمكانية 'الوعي الممكن' إلى صيغة للعمل تلائم التحولات العميقة، ولا تظل سجينة الفكر الإصلاحي الليبرالي)) [2]. لذا بقي ((السؤال الأساسي الذي وضعه جيل بأكمله سنة 1939: 'كيف تستقر الأمور في مصر؟... مطروحا رغم الأجوبة الكثيرة التي تواصلت من 1939 إلى 1952)) [3].

والواقع فإن مفهوم 'الوعي الممكن' الذي وظفه 'برادة' كشف عن أمر أساسي، وهو أن 'الرؤية للعالم' كانت مجسدة عند الجماهير الشعبية، و'محمد مندور' أحد عناصرها بوصفه مثقفا عضويا عاش همومها وعبر عن طموحاتها. وليس عند الطبقة السياسية التي كانت تعيش وضعا متأزما، ومن هنا نؤكد من جديد على ما قاله 'م.خرماش' من أن استعمال برادة '((مفهوم 'الوعي الممكن'. ليلاحظ التطلعات الشعبية المجاوزة للأحزاب ممثلة 'الوعي الكائن' في الثلاثينات، وبين (بتضعيف الياء) أن العلائق الموضوعية بين المثقفين تمثلت في الجدل الذي كان بين البنيات المتعددة لمختلف الفئات والمنابر)) [4].

لتعزيز مفهوم 'الوعي الممكن' الذي استعمله الباحث، والذي أعانه على تفسير رؤية م.مندور في هذه المرحلة، أشار الباحث م.برادة إلى أهم المفاهيم التي أطرت فكر 'مندور' السياسي والأيديولوجي، ومنها: 'التفكير المذهبي' الذي دعا إليه 'مندور' ((باعتباره التفكير الوحيد القادر على أن يعطي للصراعات أبعادها الحقيقة، وأن يخرجها من الخطابة وتبادل الشتائم الحاقدة)) [5]. و'لتفكير المذهبي' في رأي مندور نوعان، كما بين ذلك الباحث: 'تفسيري' و'إنشائي' كما طرح مفهوم 'الثقافة الوطنية'، ومفهوم 'القومانية'

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 73
(2) م.س:74
(3) م، س: 74
(4) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد،3-4،فبراير 1991: 122
(5) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 74

Nationalitaire[1] ليستعين به على تفسير المرحلة التاريخية، التي بلورها في الوعي الممكن الذي انعكس في رؤية مندور وصفوة المثقفين الذين كانوا عاكفين على ((إرساء دعائم تفكير متحرر من الظلامية الماضوية ومن الاستلاب الاستعماري)) [2].

نصل في نهاية هذه الجزئية أن الخطة الإجرائية التي تبناها الباحث سنحت له بمقاربة موضوعية الوعي الممكن الذي ظهر في كتابات مندور السياسية، وموضعته في حقله السياسي والثقافي، وكان تجسيدا لرؤيته في تلك الفترة التاريخية، التي كانت تتماثل مع وعي الفئة الجماهيرية، وليس مع الرؤية السياسية للحركة الوطنية، التي أخفقت في إعداد مشروعها الوطني. فهل يرجع ذلك، كما قال برادة، ((إلى قصور نظري، أم إلى عدم ملاءمة الوسائل السياسية المتبعة لإنجازه.؟)) [3].

رابعا: الممارسة النقدية لمندور: رؤياه للعالم

سنعالج في هذه الجزئية مسألة جوهرية في هذا الفصل، نختزلها في السؤال التالي: هل توجد علائق بين الكتابات النقدية لمندور.. ورؤياه للعالم.؟ وإذا افترضنا وجود هذه العلائق، فما طبيعتها؟. وكيف تمت مقاربتها؟. والواقع فإن ميزة هذه القراءة - وقد أشرنا إلى ذلك في ثنايا البحث - تتمثل في تحديد رؤية ناقد وليس رؤية مبدع، وهذا قد يبدو خروجا عن المألوف في نظر البعض. غير أن الأساس في هذا المنهج لا يتعلق بالعمل الفكري أو الإبداعي بقدر ما يتعلق بالمنطلقات والمرجعيات والمشارب مهما كانت طبيعتها بوصفها بنية عميقة دالة، وكيف انتظمت وتمظهرت على مستوى الكلام أو الكتابة، أي على مستوى البنية السطحية. فكيف تفاعلت البنية الذاتية - الفردية بالبنية التعبيرية الفكرية. ما السبيل إلى تحقيق هذه الغاية النقدية.؟

مر المنهج النقدي عند م. مندور بثلاث مراحل كما حددها بنفسه، وهي المرحلة التأثيرية، والمرحلة التحليلية، والمرحلة الأيديولوجية. إن التحليل الذي أنجزه الباحث م. برادة للحقلين السياسي والثقافي في مصر من سنة 1936 إلى سنة 1952، أعطى الانطباع للقارئ أن م.مندور يتموضع من خلال كتاباته في هذه الفترة بوصفه كاتبا سياسيا من الطراز الأول، حيث شارك في الحياة السياسية والاجتماعية في مصر إلى أن

(1) أول من استعمل هذا المصطلح، هو مكسيم رودانسون في دراسة عنوانها (طبيعة ووظيفة الأساطير في الحركات الاجتماعية السياسية خلال نموذجين مقارنين: الشيوعية الماركسية والقومية العربية) نشرها بمجلة الدفاتر العالمية عدد 33 سنة 1962، باريس. ثم أعاد أنور عبد الملك تحديد المصطلح نفسه في مقدمة كتابه (مصر مجتمع عسكري)، وفي منتخبات الأدب العاصر (المقالات). وساورد هذا التحديد (الكلام لـم. برادة) الذي أعطاه عبد الملك لهذا المصطلح في دراسة نشرها بمجلة (الإنسان والمجتمع)، عدد 2، باريس 1966، وعنوانها (إشكالية الإشتراكية في العالم العربي).

(2) م. س: 77

(3) م. س: 78

وافته المنية. فمن هذا الباب نتساءل عن العلاقة المفترضة التي يمكن أن تتأسس بين مندور السياسي، ومندور الناقد المنظر.

إن الإجابة عن هذا السؤال اقتضت من الباحث أن يجد مخرجا منهجيا يساعد القارئ - فيما بعد - من الربط بين مندور السياسي ومندور الناقد، أي أن الباحث تمكن من إيجاد الحلقة الرئيسة، التي فتحت الأبواب على مصراعيها للدخول في الموضوع، وتتمثل هذه الحلقة في كون الناقد م. مندور لم ينقطع عن النشاط العلمي بصفته أستاذا في الأدب والنقد، ومن هذه الناحية دخل مندور إلى عالم النقد الأدبي، من خلال المحاضرات التي كان يقدمها ((بمعهد الصحافة، وبمعهد التمثيل، وبمعهد الدراسات العربية العالية، حيث اهتم بتحليل مظاهر الأدب العربي المعاصر انطلاقا من مجموعة من الدواوين والمسرحيات)) [1].

استخلص الباحث من تحليله لهذه المرحلة أن الرؤية النقدية لـم. مندور استقطبت محورين إثنين هما:

1- أن الكتابات النقدية لـمندور انصبت حول شرح النظرية الغربية.
2- أن الناقد طبق النظرية الغربية على الأدب العربي المعاصر، مراعيا في ذلك المرونة وخصوصية الأدب العربي.

في كل ذلك فقد كان مندور ناقدا يطبق المنهج الكلاسيكي أو الأكاديمي الذي أخذه عن الجامعة الفرنسية السربون. ولاحظ الناقد أن زيارة مندور إلى الاتحاد السوفياتي (سابقا) ورومانيا في 1956 مكنته من اكتشاف " الواقعية الإشتراكية" بمناخها الأيديولوجي الجديد، كل ذلك أضافه إلى تجاربه السابقة. وقد ساعده هذا التوجه الجديد فيما بعد على ((متابعة تطورات أدب الطليعة في مصر بعد 1952)) [2].

يستفاد من ذلك أن رؤية مندور النقدية طرأ عليها تجديد غير (بفتح الياء وتضعيفها) من تصوره ومفهومه للمنهج النقدي، وبين الباحث أن قراءات مندور بدأت تعرف بعض التجديد ابتداء من صدور ((قضايا جديدة في أدبنا الحديث" 1958 بدأ يولي اهتماما أكبر في تحليله للمحتوى وللقيم الجديدة التي غمرت الساحة، وأصبحت محور المناقشات والكتابات، بعد قيام الناصرية)) [3]. فما هو منهج م. مندور في

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 88

(2) تتمثل حصيلة المحاضرات والدروس، والضبائر على النحو الآتي:
إبراهيم عبد القادر المازني، خليل مطران، ولي الدين يكن، مسرحيات شوقي، مسرحيات عزيز أباظة، المسرح النثري، الأدب ومذاهبه، الشعر المصري بعد شوقي (كتاب في ثلاثة أجزاء)، مسرح توفيق الحكيم، الأدب وفنونه، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما. ذكرنا هذه العناوين على سبيل المثال لنستدل بها على نشاطه الأدبي خلال هذه الفترة.

(3) م.س: 89

يكشف أنه كان واعيا بأزمة النقد (الوعي القائم)، أزمة ينبغي تجاوزها بالبحث عن البدائل (الوعي الممكن) المتمثلة في صياغة إشكالية المسرح ضمن منظور جديد، وهذا لم يوفق إليه 'مندور'.

قبل أن يبدأ الباحث في البحث عن تفسير للإشكالية التي طرحها في هذا البحث والمتمثلة في فك العلائق بين الكتابات النقدية لـ'م. مندور' ورؤيته للعالم، والتي اختزلها في السؤال التالي: هل الممارسة النقدية لـ'مندور' خلال مسيرته النقدية تمثل رؤياه للعالم.؟ انطلق الباحث من فرضية حددها 'مندور' نفسه لمسيرته النقدية، حيث اعتبر 'النقد الأيديولوجي' هو المرحلة الحاسمة والنهائية لهذه المسيرة، لأنها تعد قمة نضجه وعطائه الفكري والنقدي، ومن ثم يفترض أن تكون ((جهود 'مندور' على صعيد التنظير والأدلجة، تمثل مساهمة في البحث عن طريق يخرج النقد والثقافة العربية من مأزقها)) (1).

يفترض هذا الطرح أن المنهج النقدي عند 'مندور' له صلة بالأدلجة، وبالتالي فإن ممارسته النقدية هي تجسيد لرؤاه للعالم، بمعنى أن هذه الأخيرة هي تصور الناقد لتخليص النقد والثقافة من مأزقهما. هذا على مستوى طرح الإشكال. فما هي الخطة الإجرائية التي اعتمدها الناقد لتجلية هذه الرؤية؟.

لتجلية منظومة 'مندور' النظرية '(رؤياه للعالم)، اعتمد الباحث من جديد على منهج 'بورديو'، حيث عاد إلى الحقل الأدبي، لأنه الحقل المسعف على تفسير الرؤية النقدية، وهذا يؤكده الباحث نفسه في القول التالي الذي يختزل في خطته، ((وحتى نتمكن من الإحاطة بخطواته وتجلية منظومته النظرية (يعني 'مندور)، فإننا سنعمد أولا إلى عرض مفهومه لأزمة النقد، ثم نعيد إدراج خطواته ضمن المحاولات والأفكار الأساسية التي كانت توجه الحقل الأدبي الجديد بعد سنة 1952)) (2).

نستفيد من هذا البيان المنهجي الخطة التي حددها 'م. برادة' لمقاربة رؤية 'مندور'، حيث رأى من الضروري أن يتمثل أزمة النقد في عصر 'مندور'، ففيها سيجد الباحث الإجابة على العناصر الأساسية المشيرة إلى رؤية 'مندور'. وقد حدد تصوره لهذه الأزمة في مستويين:

المستوى الأول: وأطلق عليه مصطلح 'المباشر'، ويعني به الخصومات والمناقشات التي جرت بين 'مندور' وبين العديد من النقاد والمفكرين الذي عاصروه. وكان غرض الناقد منها، معارضة المناهج النقدية التي كانت سائدة، ((وكان يعتبرها عائقا أمام تطور النقد)) (3). إن المعارك التي دخلها 'مندور' لم يدخلها بدون سلاح، فقد سبقته معارك كثيرة، ومن دون شك، يكون الناقد قد استفاد منها ودرسها وعرف أسبابها ودواعيها. ((فقد شهد القرن العشرون منذ بداياته حالة من التراكم الثقافي أدت إلى تراكم سياسي تمثل في ظهور ثورة 1919، وقيام الأحزاب والجمعيات الأهلية والصحف والمجلات التي حملت بؤرة الصراعات

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 116

(2) م.س: 116

(3) م. س: 111

التي صقلت الفكر المصري والعربي وجعلته قادرا على تحمل الدعوة إلى الجلاء والدستور، والتمرد والعصيان المدني ثم تحمل مسؤولية قيادة الوطن بعد حصوله على الإستقلال و رحيل جنود الإحتلال عنه)) (1).

وكانت أهم الخصومات التي خاضها 'مندور' هي التي كانت مع 'العقاد' ومع 'الأب الكرملي' وزكريا إبراهيم' و'رشاد رشدي' و'طه حسين' و'محمد خلف الله' و'سيد قطب' و'طاهر الجبلاوي'. ومن هذه الخصومات سنركز على الخصومة التي دارت بينه وبين 'العقاد' حول العديد من القضايا منها ((في موضوع 'أبي العلاء المعري'، فقد زعم العقاد بأن الشاعر الروماني 'لوسيان' هو وحده من سبق المعري إلى وصف العالم الآخر، فتصدى 'مندور' لتصليح خطأ الكاتب... مذكرا إياه بأن الأساطير اليونانية، قد تحدثت قبل ذلك، عن رحلة 'أورفيوس' إلى العالم الآخر، بحثا عن زوجته الضائعة، وبأن 'الأوديسا' قد وصفت رحلة 'أوليس')) (2). ومن مظاهر هذه الأزمة الخصومة العنيفة التي دارت بينه وبين 'رشاد شدي' حول مسألة 'المعادل الموضوعي' (3).

إن تركيز الباحث على تحليل مظاهر أزمة النقد ليس من باب الكشف عن اللحظات المتأزمة من مسيرة مندور الثقافية والنقدية، إنما أشار إليها بوصفها 'وعيا قائما' افترضه الباحث كمنطلق لتفسير الرؤية النقدية عند مندور. وأن وجود أزمة يفترض إيجاد البادئل المتمثلة في اقترح وضع جديد يختزله 'الوعي الممكن'. ومن هذا المنظور نعتبر مشاركة مندور في الخصومات والمعارك الجدالية و إسهاماته التي جاء بها رؤيته النقدية التي ((كانت تغذيها أفكار جديدة مستمدة من الثقافة الاشتراكية التي تعرف عليها عند جولته في العالم الاشتراكي)) (4).

المستوى الثاني: وقد أطلق عليه الباحث مصطلح 'الآجل'، ويعني به تصور مندور لنظرية نقدية جديدة تأخذ في الحسبان أزمة النقد التي وعاها الناقد أيما وعي، وأن الناقد تمكن من أن يضع يده على أصل أزمة النقد، والمتمثل أساسا في غياب مرجعيات فكرية وفلسفية تؤطر مفهومي النقد والأدب. وقد بين 'مندور' ماهية الأزمة النقدية التي عاصرها، وهي ماهية تحديدات ومرجعيات، وهذا ما تؤكده الفقرة التالية

(1) مدحت الجيار، محمد مندور التنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء 2003: 377

(2) م. س: 116

(3) راجع، مدحت الجيار، المرجع السابق: 337، حيث أشار إلى خصومة عنيفة أقامها مندور ((مع رشاد رشدي في مسألة المعادل الموضوعي' التي نقلها عن إليوت. وملأ بها كتاباته النقدية التحليلية التطبيقية بل بشر بها في كتيب خاص أبان فيه عن خصائص مذهب ت. س إليوت. وقد تطرق مندور من المعادل الموضوعي إلى الرد على رشاد رشدي في مسألة النقد من الداخل أو الخارج ليعلن عن رأيه جملة في أن النقد يأخذ من الداخل الأصول الفنية ويجري عليها الذائقة والقوانين والقواعد والأصول والخصائص... لابد أن يخرج من هذا الداخل إلى الخرج النفسي للكاتب والحياة المؤثرة فيه)).

(4) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 111

التي تشخص أزمة النقد: ((وعيب النقد الحالي كله، أنه لا يقوم على فلسفة أو على فلسفات متصارعة، وحتى الآن، ليست لدينا مجلة واحدة تعنى (بضم التاء) بالقضايا العامة الكبيرة المتعلقة بفلسفة الأدب والفن ووظائفهما. وبدون وجود تلك الفلسفة كأساس... لن نستطيع إرساء، على أساس قيم و مفاهيم كبيرة))[1].

يشير قول مندور إلى أن أزمة النقد العربي هي أزمة سؤال، لأن المعرفة تتأسس على السؤال، وما دام هذا منعدما أو غائبا، فإن النقد لن تقوم له قائمة. وإن إلحاح مندور على طرح السؤال هو سبيل نحو تنظير النقد، لفهم حقيقة النقد، وتجاوز الواقع القائم المجسد في هذه الأزمة. إلى وعي ممكن يتبلور في تصور نظرية نقدية جديدة ((تعبر، أيضا، عن التحولات الحاصلة في المجال الثقافي وفي وعي المتلقين، ليس غريبا، إذن، إذا كان المنهج الجديد الذي طالب به مندور، يندرج تحت النقد الأيديولوجي))[2].

لتفسير النظرية التي ألح عليها مندور، رأى الباحث أنه لابد من الرجوع إلى الحقل الأيديولوجي قبل 1952، الذي تتوفر على عناصر الإجابة، بالاعتماد على المنهج البنيوي التكويني لـ بورديو الذي يركز على تبنين البنية التي تمت في نظره بثلاث مراحل: حيث تنطلق من تمثل المفاهيم الأساسية التي أشرنا إلى أهمها في المبحث الأول من هذا الفصل (التموضع système de position، التطبع L"habit، الإنتاج الاجتماعي La reproduction sociale)، وتحديد مجموع العلائق الذي يؤدي تحليلها إلى معرفة وظيفتها، وأخيرا ضبط النظام Mettre à jour la logique du système. ومن هذه الفرضية المنهجية يتم تمثل الحقل المستهدف / ومنه رؤية الناقد م. مندور.

بادئ ذي بدء يعترف الباحث بعدم قدرة المادية التاريخية على تفسير كل شيء، وما يمكن الإفادة منها هو فهم سيرورة الأحداث[3]. وبالنسبة للحقل المستهدف فإن الخطة المنهجية تقتضي ((تحديد مكونات الحقل الأيديولوجي في مصر قبل 1952))[4]. ومن هذه المكونات الأساسية يتم الرجوع ((إلى الأساسية يتم الرجوع ((إلى جذور الأيديولوجية الكامنة وراء انطلاقة النهضة العربية المعاصرة))[5]. يختزل م. برادة الأيديولوجية المصرية قبل 1952، في الثنائية التالية: [الليبرالية والسلفية] بوصفهما المظهران المهيمنان على الحقل. فما هي عناصره الأساسية التي كان لها تأثير بالغ في صياغة النظرية النقدية عند مندور؟

(1) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، رقم،175 / 1965، نقلا عن، م. برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 121

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 111

(3) م. س: 125

(4) م. س: 125

(5) م.س: 126

من العناصر الأساسية لجذور الحقل الأيديولوجي، الإحتلال البريطاني، وما سببه من رد فعل، لكان وجوده، كما بين الباحث، مؤشرا على ظهور الطبقات ((عن طريق مساندته للبرجوازية الأرستقراطية ولكبار الملاك وللموظفين الساميين))[1]. فتصنيف الطبقات مؤشر على وجود أيديولوجيا فضلا عن ((عنصر الدين الذي يشمل ويوجه جميع الاتجاهات، ولو ظاهريا على الأقل))[2]. وقد استغل عنصر الدين لكسب عواطف عامة الناس التي كانت أهواؤهم تتعاطف مع الدين، فالتظاهر بالتدين خطة أيديولوجية لتحقيق أهداف سياسية، لذا((فإن الدين يصبح عنصرا أساسيا يتهافت الجميع على استغلاله في مجال العمل السياسي والإيديولوجي))[3]. وأضاف الباحث عنصرا ثالثا له تأثيره في توجه الحقل الأيديولوجي يتمثل في ((التكوين الثقافي للصفوة المثقفة والسياسية، يمثل مصدرا آخر للحفز الأيديولوجي))[4].

في سياق هذا التحليل أشار الباحث إلى عنصر هام، له دور فعال في تفجير هذا الحقل عقب الحرب العالمية الثانية، وقد حدده الباحث في محورين أساسين، حيث أراد كل واحد منهما الهيمنة على الوضع الثقافي والأيديولوجي وهما: ((الإخوان المسلمون، والشيوعيون على اختلاف فصائلهم))[5]. وعلى هذا الأساس برزت عدة اتجاهات أيديولوجية استعان الباحث على فهمها بمنهج كارل مانهيم ((الذي يفرق بين مفهومي أيديولوجيا و يوطوبيا))[6].

أفضى تحليل الحقل الأيديولوجي بمصر قبل 1952 إلى الاتجاهات الأيديولوجية الرئيسية من 1936 إلى 1952، وحددها الباحث في ثلاثة محاور، أختزلها في الخطاطة التالية: سمحت هذه الخطاطة بوضعة محمد مندور في موقعه الأيديولوجي الذي ينتمي إليه، و هو الإتجاه الأيديولوجي الوطني الإصلاحي

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 127

(2) م. س: 127

(3) م. س: 127

(4) م. س: 128

(5) راجع، م. س: 128

(6) راجع، م. س: 128، ((الأيديولوجيات هي الأفكار المتعالية موقفيا (أي تتجاوز الموقف)، التي لا تنجح قط، بفعل وجودها، في تحقيق محتواها. وتختلف اليوطوبيات عن الإيديولوجيات: بقدر ما تنجح، عن طريق نشاط، مضاد، في تحويل الواقع التاريخي القائم إلى واقع آخر أكثر انسجاما واتفاقا مع مفاهيمها الخاصة. معنى ذلك، أن اليوطوبيا لا تكتفي بمناهضة النظام الاجتماعي بل تنزع إلى تفجيره ولو بدا هذا المشروع غير قابل للتحقيق)).

الاتجاهات الأيدولوجيا 1936 - 1952		
أيديولوجية ليبرالية قسرية	أيديولوجية إصلاحية	أيديولوجية صورية

[محمد مندور]

التي طمحت فئته إلى تحقيق مشروع يتصدى للهيمنة الأجنبية والاستغلال، ((ويمكن اعتبار حزب الوفد بمثابة التعبير السياسي عن هذه الأيدولوجيا. وداخل الوفد كان هناك جناحان: أحدهما ذرائعي يستفيد من الأحداث الظرفية ومن السخط الشعبي ليعود إلى الحكم،... والجناح الثاني هو ما كان يعرف بطليعة الوفد يتزعمه 'عزيز فهمي'، ويناصره 'محمد مندور'. وكان يحرك هذا الجناح تيار أيديولوجي جديد يستمد الكثير من عناصره من الواقع المتحول، ومن الصراعات المحتدمة. وقد كان يطمح إلى تطوير التراث الثقافي، وإعادة تأويل المفاهيم والأفكار من منظور متأثر بالماركسية)) (1).

لهذا النص قيمة منهجية هامة لأنه يحدد الاتجاه الأيديولوجي السليم الذي يؤطر الفكر المندوري السياسي منه والثقافي، وبالتالي فإن معرفة هذا الاتجاه ستمكن من مقاربة التفسيرات الصحيحة للنقد الأيديولوجي عند 'مندور'. وقد أفرزت الاتجاهات الأيدولوجيا التي أومأنا في الخطاطة السالفة الذكر تحولات أيديولوجيا، بدأت تبرز بعد 1952، كما أشار إلى ذلك الباحث، ويكتسي هذا العنصر أهمية بالغة، لأنه ساعدنا على تمثل اللون الأيديولوجي الذي تلون به 'مندور' الناقد في ظل التحولات الأيدولوجيا التي عرفتها مصر بعد سنة 1952.

التحول الأول الذي أشار إليه الباحث يتمثل في 'الناصرية' التي كانت تبحث عن أيديولوجيا قومية عربية كقاعدة للوحدة، ووضع حد لجمود المثقفين، مما حتم على 'عبد الناصر' دمج كل الاتجاهات الأيديولوجيا بما فيهم الشيوعيين في تيار واحد. ونتيجة لذلك أفرزت اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني القومي الشعبي عن ((وجود تعارض أيديولوجي بين اتجاهين أساسين:

- اشتراكيو اليمين (اشتراكيون مسلمون، واشتراكيون وطنيون.
- اشتراكيو اليسار (الماركسيون، والناصريون، والمتمركسون)) (2).

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 130

(2) م. س: 135

وبالإعلان عن المصادقة على 'ميثاق العمل الوطني' في 22 مايو 1962، ولدت أيديولوجيا جديدة تلونت بلون المظهر الماركسي - القومي (1). وهي الأيديولوجيا التي 'أدلجت' (2) الفئات والجماهير الشعبية، غير أن ((المظهر الماركسي - القومي للميثاق)) (3) ولد خصومات تتعلق بالاختيارات الاشتراكية في حد ذاتها. وفي هذا السياق يطفو السؤال التالي: ما هي الغاية المنهجية المستهدفة من عرض التحولات الأيديولوجية لفترة ما بعد 1952 بمصر.؟

لعل الغرض الأساس الذي توخاه الباحث من المقاربة السابقة هو الوصول إلى تحديد تأثير المجال الأيديولوجي على المجال الثقافي في الفترة الناصرية. فالقطيعة الأيديولوجيا تفترض قطيعة إبستمولوجية معرفية، وهذا هو المناخ الذي أسهم في توجيه 'محمد مندور' الناقد، وهو مناخ 'ماركسي' لعب دورا رائدا في توجيه الحقل الأيديولوجي والثقافي. ((وكان المجال الثقافي هو الميدان الذي برز فيه الماركسيون المصريون بعد الحرب العالمية الثانية... وكان لجوؤهم إلى الماركسية وسيلة لفهم تاريخ ومجتمع مصر العربية التي حولتها الأحداث والمشاريع المجهضة إلى متاهة مضيعة. وفي هذا ما يفسر لنا جزئيا، لماذا أعطى الماركسيون المصريون الأسبقية للعمل الثقافي)) (4). ومن هنا كان تطوير منهج التحليل الثقافي والنقدي. فماهي النتائج التي توصل إليها 'م. برادة' من وضع يده على المجال الثقافي في الفترة الناصرية.؟

من أهم نتائج المرحلة ظهور الواقعية الإشتراكية، فكانت لها بذور على صعيد الأشكال الأدبية والدعوات النقدية. ((وعلى صعيد النقد النظري، ربما كان 'سلامة موسى' من أبرز الأصوات التي بادرت إلى الدعوة لفهم الواقع فهما علميا والاستفادة من تطور العلوم، والتوجه نحو المستقبل)) (5). وظهرت خصومات جادة حول الواقعية ساهم فيها 'م مندور'، وقد أشرنا إليها في غير هذا السياق، غير أن ما يهمنا هنا المعركة ((بين محمد مندور ولويس عوض من جانب، وأنصار الأدب الهادف من جانب آخر... وجميع هذه الخصومات الجدالية كانت تعزز مفهوم الواقعية وتعمق أبعادها وأسسها)) (6).

ركز الباحث على تحليل عنصر آخر له أهمية بالغة في بلورة الرؤية النقدية الأيديولوجية [المرجعية النقدية] عند 'مندور'، وهو اكتشاف 'الواقعية الاشتراكية'، ولا شك أن هذا العنصر الجديد مكن الناقد من أن يغير وجهة نظره في كثير من المفاهيم والمصطلحات والآليات النقدية خصوصا بعد زيارته إلى الاتحاد

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 136

(2) استعمل الباحث مصطلح 'أدلجة' Idéologisation ((لتمييز مرحلتين متباينتين داخل الحقل الأيديولوجي لمصر، بعد سنة 1952))، راجع: 124

(3) م.س: 136

(4) م. س: 140

(5) م. س: م. س: 147144

(6)

السوفياتي والبلدان الإشتراكية (سابقا). وكان لهذا الاكتشاف ((بعض التأثير في توجيهه خلال مرحلة النقد الأيديولوجي ومن ثم تلك المقاييس التي كثيرا ما يستحضرها 'مندور' عند تقييمه للأعمال الأدبية: التفاؤل والإيجابية، والالتزام)) [1]. وقد أفضى هذا التحليل إلى العنصر الأيديولوجي في كتابات 'مندور'. فما طبيعة هذا العنصر ؟ وما مميزاته؟.

لتجلية المرجعية النقدية عند 'م. مندور'استقرأ 'م. برادة' أعمال 'مندور' ثم ربطها بالحقل الثقافي والمناخ الأيديولوجي العام. ومن خلال ذلك حدد الباحث عناصر الرؤية الأيديولوجية التي يمكن اختزالها فيما يلي:

– تشابه الكتابات النقدية في المرحلة الأولى وهذا لالتصاق الناقد مع المفهوم التاريخي الذي أخذه عن 'لانسون' وكانت ثمرة هذه المرحلة كتابه المعروف 'النقد المنهجي عند العرب' وقد أبان الناقد في تمهيد الكتاب عن رؤية منهجه التقريري التاريخي، كما وصفه، ((فمن الخطأ أن ننظر إلى النقد في جملته، ونصرف النظر عن مراحله التاريخية، ونرى فيه علما كامل التكوين نحاول أن نميز بينه وبين علوم اللغة الأخرى بعد أن تحجرت تلك العلوم، لأن في ذلك ما يخلق مشاكل باطلة، كما أنه يؤدي إلى نتائج يعتد بها في فهم حقائق الأشياء فهما تاريخيا بل ولا فهما تقريريا. ومن الثابت أننا لا نستطيع فهم شيء فهما صحيحا بالنظر فيه آخر مراحله. ومعنى هذا هو أننا نفضل الأخذ بالمنهج التاريخي حتى عندما نحاول أن نضع للنقد حده)) [2].

وصف 'م.برادة' صلة الناقد بالأسس التاريخية بأنها تتصف بالضعف الأيديولوجي عند 'مندور'، والدليل على ذلك أن ((الخلاصة التي انتهى إليها 'مندور'، تستجيب لميل شخصي أكثر مما هي حصيلة فحص متأن للمعطيات الثقافية والتاريخية التي شرطت تطور النقد العربي القديم، ويرجع هذا النقص في التقييم إلى المنهج التاريخي الوصفي الذي اتبعه مندور)) [3]. وكدليل على تقيد الناقد 'مندور' بحرفية المنهج التاريخي، يلاحظ الباحث غياب التحليل للوضع التاريخي أو الاجتماعي الذي أنجب النقاد القدماء أمثال 'ابن سلام الجمحي' و'ابن قتيبة' و'ابن المعتز' و'الآمدي' و'الجرجاني'... من الذين ورد ذكرهم في 'النقد المنهجي عند العرب'.

-- إن منهج 'مندور' في مراحله الأولى يؤكد على أيديولوجية ثابتة، ويرسخ قيما 'مقدسة'، فهو ذخيرة من المعلومات تفتقر للتاريخ، ومن هذا الباب كان تعثر 'مندور' ((في السكونية والافتراضية التبسيطية)) [4]. إن هذه الرؤية الأيديولوجية هي التي حدت بالباحث إلى اعتبار أبي نواس وأبي تمام وغيرهما من الشعراء المحدثين متكلفين، ((يسرفون ويغربون فلا يأتون بغير السخف المصنوع، وإن كان أبو

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب: 149

(2) م.س: 11

(3) م.س: 153

(4) م. س: 155

نواس أقل إحالة وحمقا من أبي تمام)) [1]. ومثل هذا الحكم لا يعدو أن يكون حكم إسقاط لأحكام التي أخصبتها الخصومة حولهما. ونختم هذه المسألة بالتأكيد على أن اعتماد الناقد على التاريخي هو تعبير عن رؤية أيديولوجية، وليس مجرد تطبيق منهج. ((لذلك فإن إعادة تركيب تاريخ النقد العربي انطلاقا من احكام قيمة مسبقة، وبدون موضعته في المنظومة العامة التي توجه تخلف مستويات حضارة ما، ستؤدي حتما بالمؤرخ إلى إسقاط رؤيته الأيديولوجية الخاصة على عالم مختزل يفتقر إلى توضيح شروطه المعقدة)) [2].

– يدرك المستقرئ للرؤية الأيديولوجية عند 'م.مندور' أو قل للمرجعية النقدية، أن هذه الأخيرة عرفت تطورا بتطور مواقفه داخل الحقل الثقافي. وظهرت معه مفاهيم أيديولوجية عكست الرؤية الجديدة، من خلال ما نشره من مقالات اجتماعية وسياسية إلى غاية 1956. ومن ملامح الرؤية الأيديولوجية التي افرزتها تلك المقالات، أنها كانت ذات أبعاد إصلاحية، رافضة للرؤية الليبرالية السائدة، ويعزز ذلك توظيف 'م. مندور' للمصطلحات والمفاهيم التالية: 'العدالة الإجتماعية'، 'تزجيه الاقتصاد'، 'الضرائب التصاعدية' 'تأميم البنك الأهلي'... الخ

- إن النزعة التطورية التي ظهرت عند 'مندور' بعد سنة 1952 أومات إلى رؤية إصلاحية، ((نجد امتدادا (لها)... في المرحلة التالية من الكتابات النقدية التي أسميناها بالمرحلة التحليلية)) [3]. وهذا يبين أن الفكرة الأساسية التي وجهت المرحلة التحليلية،هي فكرة إصلاحية أطرها الموقف الأيديولوجي التقدمي الذي تجاوب معه 'مندور' في هذه المرحلة.

- يكشف الباحث عن ظهور عنصر ثالث في كتابات 'مندور' النقدية وهو 'النقد الأيديولوج'. وهو في الحقيقة تركيب للعنصرين السابقين (المنهج التاريخي و المنهج التحليلي). وقبل تفسير الفكرة الأساسية التي وجهت 'مندور'على هذا العنصر، تساءل الباحث عن حقيقة النقد الأيديولوجي، هل يتعلق الأمر حقيقة بمرحلة جديدة؟ أم أنه مجرد رجع لأصداء التحولات الدائرة في المجال الأيديولوجي (1961 -1965).؟

على مستوى المفهوم، يبين 'م.برادة' أن الناقد لم يبرز مفهومه وتصوره لمصطلح 'أيديولوجية'، إلا أن 'مدحت الجيار' يرى اهتمام مندور ((بالذوق والنص والحياة معا وهو ما أسماه (يعني مندور) بعد ذلك 'النقد الأيديولوجي'))[4]. والواقع فإن 'برادة' قد اجتهد لتقديم تفسير مكنه من إيجاد العلائق بين النقد الأيديولوجي

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب: 92

(2) م.س: 156

(3) م. س: 156

(4) مدحت الجيار، محمد مندور التنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء 2003:375

عند مندور وبين الحقل الأيديولوجي الذي أطر هذا النقد. وقد ركز الباحث على جملة من العناصر برزت منذ 1960 كمؤشرات دالة على العنصر الأيديولوجي عند مندور ومنها الكتابات السياسية التي نشرها بمجلة الشرق، فضلا عن وجود ((نواة أساسية تشكل وحدة العنصر الأيديولوجي عند مندور، وتقصد الوسط المعتدل.. إننا نعتقد أن الفترة المتراوحة بين سنة 1940 و1952 هي التي ساعدت على تقديم وصياغة هذه النواة الأساسية في تفكير وكتابات مندور. إنها بمثابة الرحم الذي بلور شخصيته ووجه مواقفه الأيديولوجية والثقافية. لذلك نستطيع أن نلجأ إلى مفهوم العلاقة العضوية كما حددها أنطونيو غرامشي، ليساعدنا على تمييز المراحل الأيديولوجية التي مر منه محمد مندور))[1].

وقد اكد الناقد لويس عوض على التطور الذي عرفه الفكر الأيديولوجي عند مندور منذ دراسته في مصر وفي فرنسا، وقد كان من المدافعين عن الثقافة الإنسانية، وكان ذلك الدفاع كما يقول الناقد، من ترسيمات الديمقراطية الليبرالية، وتأثره بمبادئها الأساسين دعه يعمل ودعه يمر، إلا أنه تمسك بالمبدأ الثالث دعه يفكر ((وهذا ما جعل مندور... يفزع دائما للدفاع عن حرية الفكر وحرية النقد))[2].

ومن الأسباب التي تفسر جنوح الناقد على النقد الأيديولوجي في المرحلة الناصرية، هو محاولته لـ ((أن يستعيد مكانته في الحقل الثقافي عن طريق كتاباته في الأدب والنقد))[3] بعدما قام النظام الناصري بتقليص دور المثقفين داخل المؤسسات السياسية (الأحزاب). ومن اجل ذلك اعتبر برادة ميل مندور ((إلى المنهج الأيديولوجي... بمثابة صدى لـ العصر الأيديولوجي الذي ساد مصر في الستينات أكثر مما هو نتيجة تفكير تركيبي متميز عن بقية المناهج التلفيقية))[4].

نصل الآن إلى المسألة الأخيرة في هذا المبحث، والتي أختزلها في السؤال التالي: هل تنظير النقد عند مندور رؤياه للعالم.؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى استقراء المقاربة التي نصل الآن إلى المسألة الأخيرة في هذا المبحث، والتي أختزلها في السؤال التالي: هل تنظير النقد عندمندور رؤياه للعالم.؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى استقراء المقاربة التي اعتمدها الباحث والتي مكنته من تفسير رؤية الناقد للعالم.

بادئ ذي بدء كشف الباحث عن الخطوط العريضة لمنهجه التي حددها أولا في تحديد الغرض من مناقشة هذه المسألة وهي ((إدراك الفكرة الأساسية التي وجهت مندور في محاولاته التنظيرية))[5]. ثم حدد بعد ذلك تصوره لـ ((العلائق الممكنة بين النظرية والممارسة))، ليتمكن من تمثل الغرض الذي أشرنا إليه.

---

(1) محمد براده، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 163

(2) مدحت الجيار، محمد مندور التنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء 2003:375

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 163

(4) لويس عوض، الثورة والأدب: 35-36

(5) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 164

أشار الباحث في مستهل قراءته لهذه المسألة أن الأرضية التي انطلق منها م. مندور لتنظير النقد لم تكن أرضية خصبة وثرة لانعدام الدراسات والكتابات النقدية المتصلة خصوصا بالمذاهب الأدبية، مما يعطي الانطباع أن إنجازات مندور تعد متقدمة ورائدة، لأنه نال فضل السبق في هذا المجال علما بأن جيل الرواد جنح إلى الممارسة والتطبيق أكثر من جنوحه إلى التنظير. ((فالنظرية، بالنسبة لذلك الجيل، كانت موجودة مكتملة ولم تكن في حاجة إلى أن تعرض أو يعاد تحديدها: فما دامت قد أتت أكلها في مكان آخر، فإنه يكفي تطبيقها على الأدب العربي لتصبح له بدوره، القيمة نفسها التي يتمتع بها الأدب العالمي))[1].

وإذا كان جيل الرواد لم يهتم بالتنظير للاعتبارات التي ذكرها الباحث، فقد وعى جيل 1936 (اي جيل مندور ولويس عوض) بالفراغ النظري على مستوى المجال النقدي، الأمر الذي دفعهم إلى التفكير و((البحث عن الحلقة المفقودة في سلسلة البناء الأدبي المهدد بالتعثر والتهاوي))[2]. ويمكن اعتبار شعور نقاد جيل 1936 لغياب النظرية، هو وعي ممكن باعتباره الطموح المشروع الذي كان يترقبه النقاد من أجل صياغة نظرية نقدية، يقابله وعي قائم المتمثل في الإرث النقدي لجيل الرواد الذي لم يكترث بالمسألة النظرية في النقد.

هناك عامل آخر أشار إليه الباحث، وكان باعثا وراء مسألة التنظير، والذي نوجزه في إلحاح مندور وجيله ((على أهمية المنهجية: فلا يخفي الأول (مندور) استيحاءه من اللانسونية والانطباعية قبل أن ينتهي إلى مرحلة الواقعية الإشتراكية، في حين يعلن الثاني (لويس عوض) تشبعه بالمذهب المادي التاريخي))[3].

ويتبن من عناوين الدراسات النقدية لـمندورالتي الفها من ابتداء من سنة 1944[4]، أنها كانت ذات طابع نظري، احتوت ((على مفاهيمه النظرية باعتبارها نتائج لنوع من الممارسة النقدية))[5] فما هي مظاهر تصور الباحث للعلاقة بين النظرية والممارسة في تماثلها مع رؤية مندور للعالم؟. ومن مظاهر تنظير النقد التي وقف عندها الباحث لتحديد رؤية م.مندور قضية إعادة صياغة مفهوم الأدب التي تعد المنطلق

---

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 166 -167

(2) م. س: 167

(3) م. س: 167

(4) يشير إلى أهمية هذه المؤلفات وهي: النقد المنهجي عند العرب (1944)، في الأدب والنقد (1949)، الديمقراطية السياسية (1952)، مسرحيات شوقي (1954)، مسرحيات شوقي (1954)، إبراهيم المازني (1954)، خليل مطران (1954) ولي الدين يكن (1956)، الشعر المصري بعد شوقي (غير مؤرخ حسب برادة)، الدب ومذاهبه (1957)، قضايا جديدة في أدبنا الحديث (1958)، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما (غير مؤرخ)، في الشعر (غير مؤرخ)، الثقافة وأجهزتها (1958)، مسرح توفيق الحكيم (1961)، الأدب وفنونه (1963)، المسرح (1963) النقد والنقاد المعاصرون (1964).

(5) م. س: 167

الأساس للنظرية الأدبية المندورية من خلال كتابه (الأدب ومذاهبه) الذي يرتكز على مرتكزين الموصلين إلى رؤية الناقد:

المرتكز الأول: أساسه تعريف الناقد للأدب، وهو تعريف كما لاحظ الباحث، فلسفي استمد من الفكر الغربي ((الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية)) (1). ويضيف الباحث تعريفا آخر ((إن الأدب نقد للحياة)) (2). ويشمل هذا المرتكز أنواع الشكل التعبيري وهي ((الأسلوب الذاتي والأسلوب الموضوعي))(3).

المرتكز الثاني: للنظرية النقدية المندورية بالنسبة للباحث م. برادة يتمثل في ((استعراض المذاهب الأدبية الكبرى... وهو في عرضه لتلك المذاهب قلما يرتفع عن مستوى التعميم المبسط)) (4). غير أن الباحث لم يكن همه عرض المحاولات النقدية التي جاءت في كتاب مندور (الأدب ومذاهبه)، بقدر ما كان يهمه البحث عن ((الخلفية النظرية التي انطلق منها مندور)) (5). لأنها تكشف عن المرجعيات الفكرة والفلسفية التي كانت وراء نشأة المذاهب الأدبية في النقد الغربي، وكيف استطاع النقاد والأدباء الإفادة من هذه المرجعيات. وبالتالي فلا يمكن تمثل المذاهب ما لم تتمثل الأصول الفكرية التي أطرتها.

والأدب بوصفه تجربة إنسانية ينبغي أن يستمد مادته من الحياة، ويحرك المشاعر الإنسانية، ومن هذا الأدب يشير الناقد إلى الشعر المهموس الذي وجده في قصائد شعراء المهجر. يرى فاروق العمراني أن ((وعي مندور بربط الشعر بالحياة الإنسانية دفعه إلى الدعوة إلى الهمس في الأدب بعامة والشعر بخاصة. ومفهوم الهمس من المفاهيم التي أطال مندور النظر فيها حتى أضحى المفهوم الأساسي للشعر عنده)) (6).
نصل من هذه القراءة التحليلية إلى السؤال التالي:

ما هي علائق هذه المسائل النظرية التي عرضها الباحث لمندور وبين رؤية العالم؟

يختزل مفهوم الأدب الذي أشرنا منذ حين رؤية مندور الناقد للعالم، لأنه يجسد أهداف وطموحات الجماعة التي ينتمي إليها. فالمفهوم الذي اقترحه الناقد ليس مفهوما حياديا، فلا يمكن فصله عن الحقل الثقافي الذي ينتمي إليه، وعن الزمرة الفكرية والأيديولوجية التي يعد مندور أحد عناصرها. ((وهكذا، إذا كانت الحياة بالنسبة لمندور، هي التي تشكل عند المنطلق، النبع الأساسي الذي يستقى منه الأدب، فإنها سرعان ما

(1) نقلا عن، م. س: 169. (لم يذكر الباحث المرجع الذي أخذ عنه هذا التعريف، كما، أنه لم يشر إلى الصفحة.)

(2) نقلا عن، م. س: 169. نفس الملاحظة التي أبديناه عن التعريف السابق.

(3) م. س: 169

(4) م. س: 169

(5) م. س: 170

(6) فاروق العمراني، النزعة الإنسانية في نظرية محمد مندور النقدية، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 3/ 4، فبراير 1991: 62

تتقلص وتتحدد في رؤية للعالم تؤمن بأن غاية الأدب مرتبطة بالأهداف الجماعية وبخدمة الترقية الاجتماعية)) (1).

لا غرو إذا وجدنا م. مندور يؤكد في مقولته الأدب نقد للحياة، فإن نقد الحياة يفسره وعي قائم يراد تجاوزه وتغييره بوعي ممكن، الذي يجدد بدوره رؤية للعالم تؤمن بالتغيير والإصلاح. ومن هذا الباب جاءت النظرية النقدية عند مندور لتؤكد على رؤيته للعالم. ومن هذه الزاوية فإننا نعتبر مفهوم الأدب كما حدده مندور خطوة متقدمة في زمانه، إذ يعد محاولة تنظيرية لإعطاء محتوى جديد للمفاهيم الإبستيمولوجية والفكرية والنقدية. فتجديد المفهوم وتطويره هو في حد ذاته مقاربة لتجديد الواقع القائم الذي لم يعد يطاق لا بفكره وبآلياته التي تجاوزها الزمن.

وإذا كانت نظرية الأدب عند مندور، كما بينا، تعبيرا عن رؤيته للعالم، فإن نظرية النقد هي، أيضا، تعبير عن رؤياه للعالم، لسبب بسيط، وهو وجود تماثل بين المبادئ النقدية التي تؤطر العملية النقدية عند مندور، وبين الفكر الأيديولوجي المؤطر هو الآخر لشروط الممارسة النقدية. وقد اجتهد برادة للبحث عن التطابق بين المبادئ النقدية وبين الأيديولوجيا، واستخلص أن ((المظهر الذي طبع التطور الأيديولوجي في مصر، هو ما يطبع أيضا تطور مندور من مرحلة النقد التأثري إلى مرحلة النقد الأيديولوجي. وهو ما يفسر لنا ميله إلى تجميع المفاهيم التي جربها واعتمد عليها خلال فترات البحث وتلمس الطريق. وبالنظر إلى هذه التجربة بين مصطلحات ومفاهيم متباينة أكثر مما هي تركيب وتأليف لمنظومة متناسقة في المقدمات والنتائج))(2).

وبغرض إثبات الأسس النظرية للمسار النقدي عند مندور اقترح الباحث ثلاث ركائز تختزل المسار النقدي عند م. مندور وهي:

أ- تحدد الركيزة الأولى مفهوم مندو للنقد الذي لخصه في ((فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب))، ويضيف ((ونقد الأدب وضع مستمر للمشاكل الجزئية)) (3). إن هذا المفهوم الذي حدده الباحث للنقد يربطه بالمفهوم السابق للأدب، ومنه نتمثل الممارسة النقدية عند مندور التي أثمرت عن جملة من المؤلفات والدراسات. ((ومن هذه النظرية النقدية نفسها ينطلق مندور ليؤرخ للنقد المنهجي عند العرب، فيبرز النقدة الذين حافظوا على سلامة النقد من المصطلحات الفلسفية والكلامية، وتوفروا على ذوق سليم يدرك خفايا الكلمات و إيحاءاتها)) (4).

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 171

(2) م.س: 172

(3) لم يشر الباحث إلى المرجع الذي استقى منه هذه المفاهيم.

(4) م. س: 173

ب- أما المرتكز الثاني للنظرية النقدية عند 'مندور' ((هي الروح الأرسطية)) (1) أو المنهج الأرسطي الذي استعان به على تحليلاته، وجعل ((منه نقطة انطلاق لوضع إطار الفرضيات أو الاستنتاجات التي يريد الانتهاء إليها... (التقى) مع أرسطو في الأسس المنهجية ذلك أن مظاهر التشابه تتجلى أكثر ما تتجلى في الحرص على التصنيف، وعلى الاستنباط)) (2).

ج- إذا كان المرتكز الأول يقر بالمنهج التأثري، والثاني بالمنهج التحليلي، فإن المرتكز الثالث يقوم على جمع المرتكزين السابقين ((إلى ما أسماه بالمنهج الأيديولوجي... (و إن كانت) بذور هذا المنهج موجودة في الكتابات الأولى لمندور)) (3).

يفضي هذا التحليل بالباحث إلى تحديد ملامح رؤية 'مندور' التي هي رؤية الطبقة المتوسطة، ومن هذا المنظور يصبح النقد الأدبي أحد مكونات الرؤية الأيديولوجية، ويتأكد ذلك من عملية المقارنة بين المنهج النقدي و بين المرجعية للتاريخ.

خامسا: جدلية الفاعلية النفسية والفاعلية النطقية

من الدراسات النقدية العربية التي رصدت المرجعية النقدية بوصفها البنية العميقة الدالة أو الكاتب الضمني، الدراسة التي أنجزها الباحث 'مختار حبار'(*) التي رصد فيها المرجعية الكلامية لـ[نظرية النظم] 'عند عبد القاهر الجرجاني'. هذه المرجعية التي جسدت حضورها في الممارسات النقدية التي أنجزها 'عبد القاهر الجرجاني' خاصة في كتابيه المعروفين [دلائل الإعجاز] و[أسرار البلاغة].

تنهض قراءتنا للوقوف على المقاربة التي تبناها الباحث 'مختار حبار' والتي رصد من خلالها العلاقة التفاعلية بين الكاتب الضمني أورؤية 'عبد القاهر الجرجاني' وبين [نظرية النظم] التي تجسدت في كتاباته النقدية التي أومأنا إليها منذ حين، مقارنا بينها وبين قراءة 'محمد برادة' السابقة. فكيف قبض 'مختار حبار' على المرجعية الكلامية الأشعرية بوصفها رؤية الجرجاني النقدية.؟ وما هي تمظهرات نظرية النظم في الممارسة النقدية الجرجانية.؟

(1) راجع، م. س: 174

(2) م. س: 174

(3) م. س: 176

(*) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002

لا شك أن الإشارة التي أدلى بها 'مختار حبار' في مقدمة بحثه والتي جاء فيها 'يحاول هذا البحث أن يرصد المرجعية الكلامية الأشعرية، وأن يميزها عن نظائرها... ثم يتخذ منها إطارا يوطد نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني'(1)، مكنتنا من الكشف عن التوجه المنهجي الذي تبناه 'م. حبار' لإنجاز قراءته، والوقوف، بالتالي، على المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند 'عبد القاهر'، وإن لم يسم الباحث منهجه صراحة باسم محدد. غير أن هذا الأمر لا يشكل عائقا للكشف عن المرجعية النقدية للباحث، والتي نعتبرها امتدادا للمنهج الذي تبناه في الدراسة السابقة(2).

إن المستقرئ للقراءة التي أنجزها 'م. حبار' عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، يتبين له أن منهجه ينهض على أساس أمرين هامين، أو لهما: أن الباحث ركز جهده للبحث عن القابل والمكون الذي كان سببا في نشأة 'نظرية النظم'، فكان أن فصل القول في مصادر النظرية التي أفاد منها الجرجاني. وثانيهما: ربط الباحث بين المرجعية الكلامية بوصفها الكاتب الضمني، وبين ما كتبه الجرجاني بوصفه الكاتب الصريح أو البنية السطحية.

ما هي المرجعية الكلامية التي اهتدى إليها 'م. حبار' والتي كانت وراء صياغة 'نظرية النظم'.؟ وبتعبير آخر ماهي المكونات الأساسية التي وقف عندها الباحث والتي تشكل عناصر البنية العميقة الدالة أو الكاتب الضمني المتمثل في 'نظرية النظم'.؟

لإثبات فرضيته، شرع الباحث 'مختارحبار' في الحفر على جذور النظرية من خلال ما كتبه البلاغيون، ليبين أن 'نظرية النظم' لم تنطلق من فراغ، بل إن لهذه النظرية مكوناتها البانية ومرجعياتها، وإن كان الناقد مسبوقا في ذلك. وفي هذا السياق أشار الباحث إلى ما أكد عليه الدارسون المعاصرون من أن 'الصحيفة الهندية' التي رواها الجاحظ تعرضت في جملة ما تعرضت إليه إلى مسألة 'النظم والسبك والتأليف'(3)، وما كتبه 'الجاحظ' أيضا في كتابه المفقود 'نظم القرآن' والمتكلمون في 'إعجاز القرآن العظيم' ومنهم 'عبد الله محمد بن يزيد الواسطي' (- 306 هـ)، والخطابي (- 388 هـ) في (بيان إعجاز القرآن) و'الباقلاني' (- 415 هـ)، والقاضي بن عبد الجبار' (-415 هـ).

وأشار 'مختار حبار' إلى قضية [اللفظ والنظم]، وهي تعد قضية أساسية بوصفها مكونا من المكونات البانية لنظرية النظم عند 'الجرجاني' فضلا عن استفادته من 'الثقافة النحوية الواسعة، وإلى تعمقه فيها وتضلعه.' واعتمد الباحث كتبه النقاد المحدثون ومنهم 'م. مندور'، ولاحظ الباحث، أيضا، تغافل النقاد

(1) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 35

(2) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل (المدخل)

(3) م.حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002: 36

والداوسين عن ذكر مكون رئيسي وأساسي لعب دورا حاسما في صياغة "نظرية النظم"، إنه المشرب العقائدي، ((وهو الأساس المعرفي، والمبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي الذي اتبع فيه أستاذ الأشاعرة، أبا الحسن الأشعري (-320 هـ) سليل أبي موسى الأشعري)) (1). ومن المبدأ التوفيقي هو أساس ومرجع تأليف عبد القاهر الجرجاني لكتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة).

وللتعمق في معرفة الجرجاني الضمني المشكل الحقيقي لنظرية النظم، وبغرض الإحاطة بجذور القضية، لم يكتف الباحث بالكشف عن المبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي، بل أثار مسألة أخرى تعد مصدرا من مصادر نظرية النظم، وهي مسألة خلق القرآن، وتعرض لهذه المسألة من ثلاث جهات رئيسة، وهي:

أولا: من جهة مقالة المعتزلة فيها.

ثانيا: من جهة مقالة السلف فيها.

ثالثا: من جهة مقالة أبي الحسن الأشعري التوفيقية.

بالنسبة للمقالة الأولى، ليس غرضنا من تناول هذه المقالة إعادة ما قيل فيها، ذلك أننا لن نضيف إليها جديدا، إنما غرضنا معرفة أثر هذه المقالة في صياغة المرجعية النقدية [نظرية النظم] لعبد القهر الجرجاني. فقد آمن المعتزلة بفكرة أن القرآن مخلوق، وأنكروا الكلام النفسي، و((قالوا ليس كلام الله إلا ما نقرؤه ونسمعه من القرآن والكتب الدينية وهي مخلوقة ولا شك، ولا شيء وراءها إلا ذات الله القادرة على خلق الكلام المريدة للخلق)) (2). ومثل هذا الموقف لا يكون، أساسا، لنظرية النظم، لأنه ينفي المرجعية النفسية عن كلام الله تعالى، وهي غير القدرة.

أما المقالة الثانية التي أشار إليها مختار حبار في سياق بحثه عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم وهي مقالة السلف المناهضة للسابقة من خلال فريقين وهما فريق [السلف] وفريق [الحنابلة] الفريق الأول أقر بخطأ المعتزلة، ورأوا أن الله وصف نفسه بصفات: من قدرة، وإرادة، وعلم، وكلام، وسمع، وبصر، ووصف نفسه أنه على العرش، وقال: ليس كمثله شيء، فيجب أن نؤمن بها كما جاءت، ولا نتعرض لتأويلها وشرحها)) (3).

أما الفريق الثاني المناهض للمعتزلة فيمثله بعض الحنابلة و الذين قالوا إن ((القرآن بحروفه وأصواته قديم، وقد بالغوا حتى قال بعضهم جهلا: الجلد والغلاف قديمان فضلا عن المصحف)) (4). ومما

(1) م.حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 36

(2) احمد امين، ضحى الإسلام، الجزء الثالث: 43

(3) م. س: 37

(4) المواقف، نقلا عن احمد امين ضحى الإسلام، الجزء الثالث: 39-40

عقد المسألة أن الإيمان بالمقالة لم يبق منحصرا عند الخاصة بل امتد عند العامة أي إلى المجتمع. ((وظل النزاع محصورا في هذه الدائرة أيام محنة القول بخلق القرآن، وأعني أيام المأمون والمعتصم والواثق)) (1). ومن خلال عرض المقالتين السابقتين نتمثل الأجواء الفكرية التي نشأ فيها المقالة الأشعرية، إذ فلا يمكن تمثل منشأ نظرية النظم دون أن نتبين مواقف مختلف الفرق الفكرية والعقدية التي تنازعت حول مسألة خلق القرآن ومن هذا الباب كان لزاما على الباحث أن يتطرق إلى المقالة الأشعرية.

وهي المقالة الثالثة التي يمثلها أبو الحسن الأشعري (-330هـ) والذي وقف موقف وسطا توفيقيا من قضية القرآن الكريم، فلم يؤيد الأشعري المعتزلة بعضهم، كما أنه لم يؤيد السلف بعضهم، بل نقل النزاع إلى قضية أخرى فقال: إن ((كلام الله يطلق إطلاقين كما هو الشأن في الإنسان، فالإنسان يسمى متكلما باعتبارين: أحدهما بالصوت، والآخر بكلام النفس الذي ليس بصوت ولا حرف، وهو المعنى القائم بالنفس الذي يعبر عنه بالألفاظ فإذا انتقلنا من الإنسان إلى الله رأينا أن كلامه تعالى يطلق بهذين الإطلاقين)) (2).

إن المعنى النفسي القائم بالذات الإلهية أزلي قديم، لا يتغير ولا يختلف باختلاف العبارات والدلالات. أما إذا اعتبر القرآن على أساس أنه مقروء مكتوب، فهو من هذه الناحية حادث مخلوق كما يقول المعتزلة(3). ومن هنا جاء مقالة الشعري لتضع الناس في موقف جديد، موقف توفيق من قضية القرآن الكريم. فهو ((قديم وحديث: قديم على اعتبار المعاني النفسية القائمة بالذات الإلهية، وحديث على اعتبار التبليغ اللغوي في وقت نزوله وتبليغه في الكلام اللفظي المنطوق والمقروء بلسان عربي مبين)) (4).

إن الحديث عن نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ما كان ليتضح ويتمثل على حقيقته ما لم يتم العودة إلى مكونات ومرجعيات القضية على المستوى الفكري والعقدي، باعتبار أن نظرية النظم كان لها من الأسباب الخفية تشكل بنيتها العميقة الدالة، والتي أدت إلى أن تمظهرها على النحو الذي نعرفه. فالكلام اللفظي المحدث وهو من ممكنات الوجود، ما كان له أن يكون معجزا، لو لم يكن خاضعا للكلام النفسي الأزلي. ومن وجهة نظر هذه الفكرة، أن القرآن الكريم أزلي ومحدث مثل العالم أيضا أزلي ومحدث. ومثل

(1) احمد أمين، ضحى الإسلام، الجزء الثالث: 40

(2) م. س: 40

(3) م. س : 40

(4) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002:38

هذا التقسيم لم يقبل به المعتزلة، ولو أنهم أقروا بالكلام النفسي وهو عندهم الخواطر والنجوى[1]. إن هذا الإقرار لا يعني الاتفاق البتة، فالخلاف بين المعتزلة والأشعري يكمن في مسألة الترتيب والأسبقية[2].

اقتضت الخطة المنهجية التي اعتمدها الباحث أن يشير إلى قضية أساسية، في هذه الدراسة، والتي شغلت العلماء قديما وحديثا، واختلفوا فيها أيما اختلاف، إنها تتصل بـ[الإدراك]. فهل يقوم بنفسه أم بغيره (اللفظ).؟

لتفسير نظرية النظم ركز مختار حبار على ما جاء به الفريق التوفيقي (مقالة الأشعري)، فطروحاته تأصيل لهذه النظرية. فالمقالة الأشعرية تؤكد على فكرة الكلام النفسي وأسبقيتها على الكلام اللفظي[3] وهذا حل وجيه للنزاع الذي قام بين الفرق الثلاث، فهو نزاع عقدي من أصله، وامتد إلى مجالات أخرى تتصل بالفكر والثقافة. وإن ما توصل إليه الأشاعرة فيما يتعلق بمسألة الكلام النفسي والكلام اللفظي كان ((هدفهم في ذلك... محاولة منهم لحل النزاع العقدي بين من يقول بقدم القرآن الكريم ومن يقول بحدوثه))[4]. وعلى هذا أساس هذا المنهج ظهرت فكرة ((الإعجاز في نص القرآن الكريم، والبلاغة في قول البشر))[5]. فلا تتحقق الفاعلية النطقية، إلا إذا تحققت الفاعلية الذاتية، فهذه الأخيرة تتحكم في السابقة.

قياسا على ما سبق، تمثل عبد القاهر الجرجاني مسألة [إعجاز القرآن]، وحاول أن يكتشف موطنه فيه، فهو ليس في الألفاظ ((لأن الألفاظ المفردة موجودة في الاستعمال قبل نزول القرآن))[6]. كما لا يجوز أن يكون الإعجاز في الإيقاع ((لأن ذلك قد ينطبق على حماقات مسيلمة.. ولا في الفواصل، لأنها في الآي كالقوافي في الشعر، وقد علمنا اقتدارهم على القوافي كيف هو..))[7] ولا في الاستعارة لأن ذلك يؤدي أن يكون الإعجاز في آي معدودة في مواضع من السور الطوال مخصوصة))[8].

(1) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 38
(2) م. س: 39
(3) م. س: 39
(4) م. س: 39
(5) م. س: 39
(6) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 419
(7) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 253
(8) م. س: 271-274

في هذا السياق كشف نصر حامد أبو زيد أن عبد القاهر الجرجاني كان مهتما دوما بالبحث عن المكون الباني للنصوص أو ما سماه بـ المغزى[1] قبل أن يهتم بدراسة البنية السطحية أو المعنى الظاهر على السطح، ولو فعل ذلك لما قدم لنا شيئا يستحق اليوم أن نقف عنده، ولذلك لم يتردد في أن يتعامل مع نصوصهم بوصفها رموزا وإيماءات وإشارات خفية تحتاج منه إلى تفسير))[2].

إن أثر مقالة الأشعري واضح و بين في مقالة عبد القاهر الجرجاني، التي تشبع بها، وأخذ بمقولة الكلام النفسي والكلام اللفظي، وقال أيضا بأسبقية الأول على الثاني باعتبار أن الكلام النفسي يشكل المكون الباني أو البنية العميقة الدالة، والكلام اللفظي يشكل البنية السطحية. بمعنى أن أي تفسير لأية نظرية أو مسألة نقدية أو بلاغية عند عبد القاهر الجرجاني لابد وأن يأخذ في الحسبان المرجعية الكلامية التي تعتبر القابل والمكون الباني لهذه النظرية أو تلك المسألة، ومن دون ذلك لا نستطيع أن نعطي تفسيرا دقيقا لها. وهذا ما تلمسناه من هذه المقاربة التي قامت بالبحث عن المكون المجهول لنظرية النظم عند الجرجاني قبل أن تلمس أثره في كتابات الرجل من خلال دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة. فكيف تجلت مقولة الكلام النفسي والكلام اللفظي على المستوى الإجرائي.

قام مختار حبار بتحديد الفصول التي تحتضن المقالات الكلامية التي وردت في كتاب دلائل الإعجاز وهي الفصول (الأول والثاني والثالث والرابع)، التي تمظهرت فيها المرجعية الأشعرية، حيث رفض عبد القاهر كثيرا من المفاهيم والمقالات التي سبقته عند كثير من النقاد فهو يقرر ((أنه ليس للفظة في ذاتها، لا في جرسها ولا دلالتها ميزة أو فضل أولي. وليس بين أية لفظة وأخرى في حال انفراد كل منهما عن أختها من تفاضل، لا يحكم على اللفظة بأي حكم قبل دخولها في سياق))[3].

من هذه الرؤية للفظة في حد ذاتها، يكون الجرجاني من العلماء السباقين إلى التفريق بين [اللغة والكلام]، قبل أن يتبين ذلك دي سوسير (- 1913)، وأن يطوره ((تشومسكي في تفرقته بين الكفاءة والأداء))[4]. ومن تمظهرات المرجعية الكلامية في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني تحديده مفهوم الفصاحة الذي وجدناه يتماثل مع هذه المرجعية المذكورة. وإن هذا المفهوم ما كان ليتضح على هذا النحو لولا المقاربة التي اعتمدها الباحث والتي مكنته من اكتشاف الكاتب الضمني. فالفصاحة من الرؤية الكلامية

(1) راجع، دلائل الإعجاز النص التالي: ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة. وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرموز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج)).
(2) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل: 152
(3) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 420
(4) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل: 158

صفة لا تطلق على اللفظ وحده، إنما هي مزية في المتكلم نفسه. وهكذا يضع الباحث يده على الخيط الموصل إلى مرجعية نظرية النظم من خلال اكتشافه لمقالة الأشعري في مقالة الجرجاني، التي لا تخرج ((نطاق الفاعلية الذاتية – الفردية وتحكمها في الفاعلية النطقية – الفردية)) (1). التي نختزلها في الجدول التالي:

الفاعلية الذاتية – الفردية	الفاعلية النطقية – الفردية
البنية النفسية	البنية اللسانية
البنية العميقة الدالة	البنية السطحية

يسوق الباحث جملة من الأمثلة والشواهد النقدية للتدليل على جدلية الفاعلية الذاتية – الفردية والفاعلية النطقية – الفردية. ويتضح من هذه النصوص موقف ع. الجرجاني في تفنيده رأي المقلدين الذي صنفوا اللفظ إلى فصيح وغير فصيح، فالكلمة لا يحكم لها أو عليها من خلال تموضعها في موقع ما. فالسر في جمالها لا يرجع إلى خواص فيها، بقدر ما يرجع إلى كفاءة المتكلم المعجمية والنحوية، وإلى تسخير هذه الكفاءة في بناء سطح من الدوال يجد عمقا من المدلولات)) (2). فمثل هذه الفاعلية هي التي ينشدها الجرجاني (*) في مقولاته البلاغية، والتي نراها تستجيب للمقالة الأشعرية. ((فقد اتضح.. اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ

(1) مختار حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002:41

(2) م. س: 42

(*) ومن الأمثلة التي ذكرها الجرجاني والتي تستجيب للفاعليو الذاتية والفاعلية اللفظية قوله ((ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ [الأخدع] في الحماسة (وهو للصمة بن عبد الله)

تلفت نحو الحي حتى وجدتني وجعت من الإصغاء ليتا وأخدعا

وبيت البحتري:

وإني وإن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن. ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يا دهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، والإيناس والبهجة))، راجع الدلائل،: 79 / 803

تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه مما لا تعلق له بصريح اللفظ)) (1).

إن المنهج الذي تبناه الباحث في هذه المقاربة مكنه من أن يقدم تفسيرا لمكونات لنظرية النظم، ومقتضى هذا التفسير هو هذه الحركة النفسية الباطنية التي تتمظهر في الحركة الظاهرية وتتفاعل معها. والفكرة أصلا تتماثل مع المقالة الأشعرية التي أشرنا إليها، والتي من مقتضياتها التفريق بين الكلام النفسي والكلام اللفظي أي بين المعنى النفسي القائم بذات الله (كلام الله)، وبين القرآن بوصفه كتابا مقروءا.

كشفت لنا هذه المماثلة أن رؤية عبد القاهر الجرجاني لنظرية النظم لها مكونها الباني ومرجعيتها المتمثلة في المقالة الأشعرية. وأن مفهوم عبد القاهر للفصاحة والبلاغة ما هو إلا امتداد لرؤية الأشعري، أي أن مفهوم ذلك كله لا يخرج عن مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي (2). أي أن المعاني الظاهرة لفكرنا مرتبة ومتسقة ما هي في الأصل إلا ترتيب للمعاني في النفس، ((وليس النظم في مجمل الأمر إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه، فلا تزيغ عنها فمداره على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه وليس هو إلا توخي النحو في معاني الكلم، فلا معنى للنظم غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم أو فيما بين معاني الكلم بتعبير آخر)) (3).

وفي ضوء هذا النص نفهم حملة عبد القاهر الجرجاني على أنصار اللفظ وأنصار المعنى، وكأنه كان يدرك بوعي كبير أن ثنائية اللفظ والمعنى هي خطر على البلاغة والنقد. فقد فهم عبد القاهر أن أساس الفصاحة والبلاغة يتمثل في المطابقة بين البنية النفسية والبنية اللفظية دون الانحياز لأحدهما، مطابقة تفترض شرطين رئيسين الكفاءة المعجمية والكفاءة النحوية.

ويتواصل الدرس المنهجي لربط المرجعية الكلامية الأشعرية التي تقوم – كما بينا – على أن الفاعلية الذاتية – الفردية متجلية في الفاعلية النطقية – الفردية، بنظرية النظم لعبد القاهر والتي تمظهرت فيها مقالة الأشعري في عدة مستويات، أشار الباحث إلى أمثلة منها. ومن ذلك أن التفاوت في درجات الكلام يترتب عنه تفاوت، أيضا، في درجات البلاغة، ولولا ذلك التفاوت لكان الكلم عند البشر درجة

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 79–80

(2) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002: 43

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 21

واحدة، وهذا محال))[1]. والواقع فإن هذا الطرح ما هو إلا تمهيد ذكي لإثبات فكرة الإعجاز في القرآن الكريم. وإذا كان الباحث قد برهن على حضور مقالة الشعري بوصفها مرجعية كلامية في نظرية النظم أو الكاتب الضمني. فكيف تمظهرت هذه المقالة على المستوى الإجرائي. ولإثبات المرجعية الكلامية على مستوى التطبيق سار الباحث على نفس المبدأ الذي التزامه للبرهنة على أثر مقالة الأشعري في مقالة الجرجاني، من خلال كتابيه "الأسرار" و"الدلائل".

اختار الباحث من كتاب "الأسرار" مثالا[*] تطبيقا من الباب الأول، يتعلق الأمر بـ "التجنيس"، وبعد أن عرض ما جاء في بيانه، شرع الباحث في تفسير مفهوم "التجنيس"، ومنهجه في ذلك ربطه بمرجعيته ومكونه المتمثل في مقالة الأشعري، أي مطابقته بين البنية النفسية والبنية اللسانية. فمبدأ "التجنيس" فهو غير مستحسن لذاته، غير مستكره لذاته بدون سبب. فالاستحسان أو الاستهجان مرتبط أساسا بوظيفته في التركيب[2].

إذن، فإن منهج يقوم "عبد القاهر الجرجاني" كما استخلصه "مختار حبار" من الأمثلة التطبيقية على أن:

- فساد أو استقامة التجنيس لا ترجع إلى اللفظ، إنما إلى طريقة نظم اللفظ التي يجب أن تراعي المعنى المنتظم في النفس (وهنا تبرز المرجعية الكلامية).
- المعاني هي المالكة لزمام الأمور، وأن الألفاظ هي الخادمة لها.
- إن كل آراء "عبد القاهر" النقدية والبلاغية تصدر عن النظرية الأشعرية التي ترى [أسبقية الكلام النفسي على الكلام اللفظي]. وما قيل عن التجنيس ينسحب على الاستعارة التي نظر إليها "عبد القاهر" من منظور أشعري، وهي نظرة تخلف عن نظرة البلاغيين السابقين عليه[*]:

وواضح من هذا التقسيم الثنائي – وهو ليس اعتباطيا – الذي يستمد وجوده من المرجعية الكلامية الأشعرية التي تقوم على تقديس "الفاعلية الذاتية – الفردية، متجلية في فاعلية نطقية – فردية"[3]، تقسيم ينم عن وعي كبير لدى صاحبه، لسبب بسيط وهو انطلاقه من مرجعية معينة ومنهج واحد قام على

(1) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002: 44

(*) سبق وأن أشرنا إلى هذا المثال، راجع، أسرار البلاغة الباب الأول [التجنيس] تحقيق وتعليق محمد سعيد اللحام: 5-6

(2) م.س: 44

(*) سبق وأن أشرنا إلى الأمثلة، رجع، دلائل الإعجاز، [فصل: في التفاوت في البلاغة]، شرح وتحقيق، محمد عد المنعم خفاجي،: 93

(3) م. س: 47

مبدأ أشعري واحد هو تفريع الكلام إلى: نفسي ولفظي، وخضوع اللفظي للنفسي، وصولا بذلك إلى أن النظم ليس سوى ترتيب اللفظ في النطق حسب ترتيب المعاني في النفس))[1].

بينت القراءة التي أنجزها "م. براداة" أنه قام بتجريب المنهج البنيوي التكويني على كتابات نقدية، لا على أعمال إبداعية، وقد مكنته هذه التجربة المنهجية من الوقوف على مكونات ومرجعيات النظرية النقدية عند محمد مندور، والوقوف بالتالي عند الكاتب الضمني الحقيقي الذي كان وراء صياغة النظرية النقدية عند مندور. ولتحقيق غايته كان لزاما على الباحث أن ينزع إلى كسر الحدود بين المناهج مستفيدا بذلك من إنجازات "بيير بورديو" في البنيوية التكوينية في حقل علم الاجتماع، ومن مفاهيم "أ. غرامشي" ومن المنهج الاجتماعي الجدلي فضلا عن مفاهيم البنيوية التكوينية لـ"غولدمان". ومن هنا جاءت التميز بينه وبين النقاد العرب الذين استعانوا بالمنهج البنيوي التكويني لمقاربة أعمال إبداعية خالصة.

إن اعتماد الباحث على هذا المنهج لمقاربة كتابات نقدية أمر نابع من روح المنهج نفسه وخصوصيته الأمر الذي مكنه أن يخرج دراسته من التبريرات الإسقاطية التي تقوم على ارتجال التأويل دون الأخذ باعتبار خصوصية الظاهرة.

وبفضل هذه المقاربة تمكن الباحث من موضعة ناقده "م. مندور" في الحقلين الأدبي والثقافي اللذين كانا لهما الفضل في تكوينه وصياغة رؤيته للعالم، والقيام بتحليل شامل بمكوناته وامتداداته الأيديولوجية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبالتالي استخلاص البنيات والآليات التي أطرت مسيرة الناقد وإنتاجه الفكري والنقدي، والتي مكنتنا فيما بعد من الوقوف على حقيقة هامة وهي أن نظرية النقد عند "مندور" تتماثل مع الرؤية الفكرية للطبقة المتوسطة، ومن هنا كان النقد الأدبي كما فهم (بضم الفاء وكسر الهاء) عند الناقد، هو تعبير عن رؤياه الأيديولوجية البراجماتية.

وتبقى الملاحظة قائمة في هذه المقاربة لكون صاحبها لم ينطلق من عملية "الفهم" حيث غاب تحليل البنية الدالة بوصفه مرحلة إجرائية أساسية في المنهج التكويني، إلا أن هذه الملاحظة في تقديرنا لا تنقص شيئا من هذه المقاربة لعدة اعتبارات ترجع في الأصل إلى طبيعة الكتابات النقدية، التي لا تقتضي الوقوف عند تحليل البنيات الداخلية بحكم الطابع الوصفي الذي يميزها.

وقد وافقت القراءة التي أجزها "مختار حبار" لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في طرحها وتصورها ومبادئها العامة قراءة محمد براداة التي أومأنا إليها، حينما استبعد مختار حبار التوصيف والتاريخ بمنهج تفسيري غايته البحث عن المرجعيات والعلل والمكونات – وإن كان لكل باحث أدواته الإجرائية –، ليتم بعد الكشف عن التفاعل القائم بين هذه المرجعيات بوصفها بنى عميقة، وبين تمظهراتها الممثلة في البنى السطحية.

(1) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 48

لا شك أن المقاربة التي تعتمد على ربط البنية العميقة بالبنية السطحية، أو بربط الفاعلية الذاتية - بالفاعلية اللفظية - الفردية، تساعد على تمثل حقيقة الكاتب الضمني المضمر الذي يقبع وراء الكاتب الفعلي، وعلى فهم البطانة الحقيقية التي تشكلت على أساسها [النظرية النقدية أو البلاغية].

إن اعتماد المقاربة التي تتبنى القراءة الفاعلة على القراءة الوصفية أمر من شأنه أن يجعل تصور أي مفهوم يستند إلى تصور للدور المعرفي وهو تصور كلي شامل تتوارى خلفه مواقف الإنسان والجماعة من الواقع والوجود.

خاتمة البحث

وفي الختام، نقول إن الفرضية التي طرحت في المقدمة تم إثبات صحتها. فالتفاوت الذي لوحظ في المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني تفاوت غير شكلي، بمعنى أنه لم يبق منحصرا في استعمال المصطلحات النقدية، فهو ينبع عن تفاوت في قراءة المنهج في أصوله ومرجعياته ومشاربه. فالبنيوية التكوينية بوصفها منهج قراءة لم تتأسس على أساس منهجين (بنيوي شكلي واجتماعي جدلي) تم إدماجهما فنتج عن ذلك منهج جديد [بنيوية تكوينية، بنيوية توليدية، بنيوية تركيبية، بنيوية دينامية].

إن البنيوية التكوينية منهج يرجع إلى فلسفتين أساسيتين: الفلسفة المثالية المبنية على ثنائية الماقبل والمابعد، ومنها خرجت الأسلوبية التأصيلية والتكوينية، وهي تختزل في مقولة ديكارت المشهورة [أنا أفكر أنا موجود]. وتمتد أيضا إلى الفلسفة الوضعية المبنية على الواقع، ومنها خرجت البنيوية التكوينية، وجاءت لتختزل مركز الكون في الإنسان.

أكد البحث على حقائق هامة وهي أن المشروع البنيوي التكويني هو لقاح القراءات الواعية في الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية، وفكر كانط وهيجل وهيدجر ولوكاتش وبياجي وروني جيرار وجورفيخ وولتر بن جامين وأدرنو وبانوفسكي.

جاءت القراءة التكوينية لتؤكد على استحالة فصل المكون الباني عن البنية السطحية، أي أنها جاءت لتؤكد على صفة القراءة الكلية والشمولية في البنية العميقة الدالة وفي الرؤية للعالم. ومن هنا كان فاعل الإبداع هو الجماعة التي تسوس الفرد ليعبر عن رؤيتها، فيتحقق بذلك التوازن بين الفاعل والقابل.

إن التفاوت الذي أومأنا إليه يؤكد حضوره على مستوى التنظير وعلى مستوى الممارسة. فعلى المستوى الأول كشفت القراءات العربية أن البنيوية لا تخرج عن مجالين، مجال أول لاتخرج قراءته عن كونه مجرد تركيب أو تلفيق بين البنيوية التكوينية وبين مناهج أخرى مما نتج عن ذلك قراءات غير دقيقة لمنظومة المفاهيم والآليات المكونة للمنهج. فالقراءة غير الصائبة لمفهوم التكوين المجر عنها تصور غير دقيق لمفهوم التكوين وآلياته وأدواته، وبالتالي بقيت القراءات التي انحصرت في هذا المجال يهمن عليها مفهوم الانعكاس الآلي، لا التماثل البنائي.

ومجال ثاني وهو الذي يجسد القراءة الواعية في أصول المنهج وفي مفاهيمه وآلياته، ومن خلاله نهض مشروع قراءة مثل المبدأ المنهجي تمثيلا جدليا انطلاقا من الفاعل ووصولا إلى القابل. حاولت القراءات التي صنفت في المجال الثاني أن تتجاوز الطرح التقليدي للمنهج البنيوية التكوينية، فاستعارت مفاهيم وآليات إجرائية من مناهج أخرى لتسعفها على عن إنجاز قراءة تتصف بالمرونة والفاعلية.

وما قيل عن المفاهيم والمصطلحات والمنهج بشكل عام ينسحب على "البنية العميقة الدالة"، إذ أظهرت الدراسات عن تفاوتها في تناولها لهذا المفهوم فتعدد مستويات القراءة في مقاربة البنى الدالة. وتبقى القراءات الأقرب إلى الصواب – في تقديرنا – القراءات التي افترضت أن الرؤية للعالم ليست فردية بقدر ما هي جماعية.

إن استفادة القراءات النقدية العربية من طبيعة المنهج ومرونته مكنها من أن تطوعه ليستوعب نصوصا ذات هويات مختلفة من أجناس أدبية متعددة، فالتصرف في مكونات المنهج ومنظومته بالزيادة والتجاوز، إجراء يعبر عن وعي كبير في جعل المنهج في خدمة الفكر والثقافة العربيين، لا أن نجعل الفكر والثقافة تحت تصرف المنهج. وتبقى القراءة العربية النموذجية هي القراءة التي راعى فيها أصحابها بالبحث عن تأصيل العلاقة التفاعلية بين الرؤية والتشكيل.

كشفت القراءات النقدية العربية التي اعتمدت المقاربة البنيوية التكوينية، أن الفكر والثقافة العربيين كغيره من الفكر والثقافة الإنساني ينطوي في مكوناته على كثير من الرؤى التي عبر عنها بأشكال وأساليب متعددة تتفاعل معه ومع العصر الذي أبدعت فيه. فالرؤية المأساوية للعالم ليست لصيقة بالأدب المسرحي لـ "راسين" أو بأفكار "بسكال" في القرن السابع عشر إنما هي رؤية قد تظهر حينما تجتمع شروطها الاجتماعية والثقافية الاقتصادية والنفسية، وهذا ما جسده الإبداع العربي عبر مختلف عصوره الأدبية وكشفت عنه مقاربات متعددة احتضنت المشاريع الثقافية التي انطوت على هذه الرؤية [المأساوية] وترجمت في إبداعات متنوعة.

وكشف البحث أيضا عن مستوى ثان من الرؤية يتمثل في "الرؤية السوسيولوجية" للواقع العربي التي جسدتها مجموعة من الأجناس الأدبية وإن اختلفت أنماطها باختلاف المكونات ورؤى المبدعين أنفسهم للواقع.. فمن رؤية متأزمة رافضة للواقع، إلى رؤية اجتماعية متناقضة متصالحة معه تارة، وثائرة عليه تارة أخرى، وهذا حينما يبلغ الوعي الممكن أقصى مداه. إلى رؤية سوسيولوجية للحرب تريد أن تفهم وقائعها من خلال التاريخ الذي يملك الإجابة عن أسرارها.إلى رؤية متماسكة تماسك الواقع بعينه.

وقاربت البنيوية التكوينية مستوى آخر من الرؤية جسدته الرؤيا الصوفية وهي رؤيا خاصة بالثقافة العربية الإسلامية، لأنها تمثل تجربة شعرية صوفية تتميز برؤياتها الثابتة عند جميع الشعراء الصوفيين والتي تم حصرها في المثلث الدلالي الذي يمثل التجربة السلوكية الصوفية في مراحلها الثلاث: مرحلة الفرق الأول – مرحلة فرق الجمع – مرحلة صحو الجمع أو الفرق الثاني. هذا على المستوى النظري الإفتراضي. أما على مستوى التحليل المحايث للنصوص فإن التجربة الشعرية الصوفية تتماثل مع بعدين إثنين فقط من المثلث الدلالي بوصفه بنية عميقة وهما [خلق 1 وخلق 2] أي بعد "الغياب" وبعد "الحضور".

وأخيرا نجد البنيوية التكوينية قد اقتحمت الحقل النقدي فوقفت عند البحث عن مكونات ومرجعيات النظريات النقدية لا بغرض الكشف عن هذه المرجعيات، وإنما بهدف إرساء تفسير دقيق لها، ووضع خريطة منهجية بين يد الباحثين تمكنهم من إنجاز قراءة للنظرية النقدية تكون أقرب إلى الدقة والموضوعية. وهكذا ما كنا لنتمثل الرؤية النقدية لمحمد مندور وهي رؤية أيديولوجية لولا هذه القراءة التي تبناها "محمد برادة" والتي أدت به إلى الوقوف عند مرجعيات نظرية مندور من خلال الكشف عن تموضعه في عدة حقول معرفية وفكرية. وهذا ما ينسحب على "نظرية النظم" التي بحث "مختار حبار" عن مرجعيتها الأشعرية.

إن البنيوية التكوينية ليست وصفة منهجية جاهزة يسهل الاستعانة بها لقراءة الإبداع والفكر والتاريخ، إنما هي ممارسة وكفاءة منهجية تعين الباحث على تفعيلها وفق ما تقتضيه الضرورة المنهجية وليس ما تقتضيه الرغبة الفردية. ويبق المنهج البنيوي التكويني أداة قراءة طيعة غايتها تمثل الإبداع العربي بشقيه الفني والنقدي في بعديه المضموني والشكلي أو قل في رؤيته للعالم وفي الطريقة التي تم استخدامها للتعبير عن هذه الرؤية أو تلك. وما كان للمنهج الاجتماعي الجدلي أو البنيوي الشكلي أن يحقق هذه الغاية لولا الصلة التفاعلية بين البنية العميقة والبنية السطحية.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر

- القرآن الكريم.

1- ابن جني أبو الفتح عثمان، المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها، الجزء الثاني تحقيق علي النجدي ناصف وعبد الفتاح إسماعيل الشبلي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، وزارة الأوقاف،القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 1414 هـ/ 1994م.

2- ابن فارض، الديوان، شرح هيثم هلال، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 1426 هـ/ 2005م

3- ابن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ب ط)، (بدون تاريخ).

4- ابن النديم أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق، الفهرست، ضبطه وشرحه و علق عليه وقدم له، يوسف علي طويل (د)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 1422 هـ/ 2002م.

5- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مصر، سنة 1953.

6- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربي، بيوت،لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1999.

7- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (د)، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1424 هـ / 2004م.

8- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الرابع، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 2004

9- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، الأجزاء الثاني، التاسع، الثاني والعشرون، تحقيق لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر / دار الثقافة، تونس/ بيوت، طبعة 1983م.

10- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، المجلد الأول، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت / لبنان، (ب ط)، سنة 1968م.

11- جميل بثينة، الديوان، دار بيوت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (ب ط)، سنة 1402 هـ/ 1982م.

12- محي الدين بن العربي، التجليات الإلهية، تحقيق عثمان إسماعيل يحي، مركز نشر دانشكاهى، طهران، سنة 1408 هـ/ 1988م.

13- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة / بغداد، (ب ط) سنة 1963م.

ثانيا: المراجع

14- إبراهيم عبد الرحمن، (د)، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، المنيرة، مصر (ب ط)، سنة 1995م.

15- إحسان عباس، (د)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، سنة 1406 هـ/ 1986م.

16- أحمد الجوة، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، الطبعة الأولى، سنة 2004.

17- أحمد أمين، ضحى الإسلام، الجزء الثالث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة العاشرة، (ب ت).

18- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

19- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، (د)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الثانية، سنة، 1994.

20- تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة، جابر عصفور (د)، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 1986م.

21- ت. تودوروف، رولان بارت، أمبرتو إكو، مارك إنجيلو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة، أحمد المديني، (د)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، الطبعة الثانية، سنة 1989م.

22- تأليف جماعي، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة، محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1984م.

23- تأليف جماعي، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1981م.

24- جميل صليبا، (د)، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1973م.

25- جمال شحيد، البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، سنة 1982م.

26- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر، قسم المقداد منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (ب ط)، سنة 1993م.

27- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، تر، أمير اسكندر، مراجعة،عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ب ط)، سنة 1972م.

28- جون هال، وليام بويلوور،ولياز شوبان، مقلات ضد البنيوية، ترجمة إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، سنة 1986م.

29- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت - الدار البيضاء، / لبنان - المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1990م.

30- داود سلوم، (د)، سوسيولوجيا النقد العربي القديم، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، سنة 2002م.

31- رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، (1975 - 1990)، دارالفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2003م.

32- روب جريه الان، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم ولويس عوض، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، (بت).

33- سعيد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، المغرب - لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2004م.

34- سمير روحي الفيصل، الرواية العربية: البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (ب ط)، سنة 2003م.

35- سمير سعيد حجازي، (د)، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة، القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 2004م.

36- سلمان كاصد (د)، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، إربد، الأردن، (ب ط)، سنة 2002م.

37- سمير المرزوقي / جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة الدار التونسية للنشر تونس، الطبعة الأولى، (ب ت)

38- سامي سويدان، (د)، في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت،لبنان، الطبعة الثانية، سنة 1999م.

39- شكري عزيز الماضي (د)، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1986م.

40- شكري فيصل (د)، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار الحياة، مشق، سوريا، الطبعة الثالثة، سنة 1384 هـ/ 1965م.

41- صلاح فضل (د)، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 1996م.

42- طه حسين (د)، حديث الأربعاء، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الحادية عشرة، سنة 1975م.

43- الطاهر لبيب جديدي، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الطليعة – عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب، للطبعة الأولى، سنة 1987م.

44- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، سنة 1982م

45- عبد المحسن طه بدر، (د)، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، (ب ت).

46- عبد الله محمد الغذامي، (د)، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، الطبعة الثانية، سنة 1412هـ/ 1991م.

47- عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (ب ط)، سنة 1984م.

48- عز الدين إسماعيل،(د)، في تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطبع والنشر، بيروت، لبنان،

49- عز الدين إسماعيل،(د)، المصادر الأدبية واللغوية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (ب ط)، سنة 1975م.

50- غالي شكري، المنتمي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 1982م.

51- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في النقد العربي، المركز الثقافي العربي، بيوت – الدار البيضاء، لبنان – المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1994م.

52- فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، القاهرة، مصر، رقم 175، سنة 1965م.

53- لحمداني حميد (د)، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء ن المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1991م.

54- لحمداني حميد، (د)، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيوت – الدار البيضاء،لبنان – المغرب، سنة 1991م.

55- لحمداني حميد، (د)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، لبنان – المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1991م.

56- لويس عوض، الثورة والأدب، دار الكاتب العربي، القاهرة ن مصر، (ب ط)، سنة 1967م.

57- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1993م.

58- لوسيان غولدمان، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة نادر ذكرى، دار الحداثة، بيروت ن لبنان، (ب ط)، (ب ت).

59- محمد برادة، (د)، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، سنة 1986م.

60- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1979م.

61- محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1984م.

62- محمد علي بدوي، (د)، علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع، دار المعرفة الجامعية ن بيروت، لبنان، (ب ط)، سنة 2002م.

63- محمد عزام، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1996م.

64- محمد غنيمي هلال، (د)، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 1973م.

65- محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية اللغة ورؤية العالم، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1990م.

66- محمد مندور، (د)، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (ب ط)،(ب ت).

67- محمد نديم خشفة، تأصيل النص المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1997م.

68- مدحت الجيار، (د)، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (ب ط)، سنة 2001م.

69- مختار حبار، (د)، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 2002م.

70- منذر عياشي، (د)، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (ب ط)، سنة 1990م.

71- ميجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، لبنان – المغرب، الطبعة الثانية، سنة 2000م.

72- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، الطبعة الثانية، سنة 1992م.

73- نوال نورالدين، (د)، روايات يوسف إدريس دراسة بنيوية توليدية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، سنة 2003م.

74- هيجل فريديرتش، المدخل إلى علم فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 1988م.

75- يمنى العيد، (د)، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 1985م.

الرسائل الجامعية:

76- فريال كامل محمد صالح، (د)، النقد البنيوي في الرواية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين، أطروحة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، الأردن، ماي 2004م.

77- نور الدين صدار، السرقات الأدبية في ضوء نظرية التناص، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة وهران، الجزائر، نوفمبر 2001م.

المراجع الأجنبية:

78- Pascal BLAISE. Pensées et opuscules ; Nouveaux classiques , HATIER. Paris , 1973

79- Georges Lukàcs , L''Ame et les formes , traduit par Guy Haarscher , Edition Gallimard , Paris , 1974

80- Georges Lukàcs , La théorie du roman ; Edition Gonthier

81- Jaques Dubois , L''institution de la littérature , Edition Fernand Nathan /Labor , Liège , Belgique ; Ed 4eme, 1978.

82- Jean Duvignaud , Sociologie de l''art , collection Presse universitaire de France , Paris , France, 1972

83- Jean Michel Palmier , Goldmann vivant, in Esthétique et marxisme , Ed ,10/18 , paris , 1974

84- Jean Rousset , Forme et signification , Essais sur les structures littéraires de Corneille à Clausel , Ed , Librairie José Corti , Deuxième tirage , Paris , 1964.

85- Lucien Goldmann ,Le Dieu caché ,Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. Ed, Gallimard , Paris , France , 1997.

86- Lucien Goldmann , Marxismes et sciences humaines , Ed ; Idées NRF , Gallimard , Pais , France ; 1970

87- 10 _ Lucien Goldmann , Pour une sociologie du roman , Ed, Gallimard , Paris , France , 1986.

88- Lucien Goldmann , Sciences humaines et philosophie ,suivi de structuralisme génétique et création culturelle , Ed , Denoël Gonthier ,Paris , France , 1978.

89- Mikhail Bakhtine , Le marxisme et la philosophie du langage ,Ed, De Minuit k Paris , France , 1979.

90- Le structuralisme Génétique , l''œuvre et l''influence de Lucien Goldmann ; ED ; Denoël Gonthier , Paris France , 1977.

91- Paul Ricœur , Temps et récit , l''intrigue et le récit historique , Ed , du Seuil , Paris ; France ; 1983.

92- Pierre Bourdieu , Les règles de l''art ,genèse et structure du champ littéraire , Ed, du Seuil ; Paris ; France ; deuxième tirage ; 1992

الدوريات:

أولا: العربية

93- إبراهيم السعافين، (د)، إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد: 60-61، يناير - فبراير، سنة 1989م.

94- إبراهيم فتحي، الديمقراطي الثوري في مرآة البنيوية التكوينية، مجلة أدب ونقد، عدد خاص 63، نوفمبر، سنة 1990م.

95- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح و حقول البحث ومناهجه، فصول، المجلد: 5، العدد: 1 (خاص)، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، سنة 1984م.

96- أمل طاهر محمد نصير، التفسير السياسي لشعر عمر بن أبي ربيعة، المجلة العربية للآداب، جمعية كلية الآداب، اتحاد الجامعات العربية، المجلد: 32، العدد: 1، سنة 2006م.

97- بشير تاوريرت، رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين: مفاهيم وإشكاليات، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقة، العدد:5، مارس 2006 م.

98- بيير بورديو، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم فتحي، فصول، العدد: 56، فبراير، سنة 1991م.

99- عبد العزيز حويذق، الاستعارة عند رومان جاكبسون، مجلة علامات، المجلد: 14، الجزء: 54، سنة 1425هـ/ ديسمبر 2004م.

100- عبد الله حوله، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، المجلد: 5، العدد: 1 (خاص)، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، سنة 1984م.

101- عبد العالي بو طيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي الحديث، فصول، العدد: 60، شتاء 2002م.

102- عبد الغني بارة، المسارات الإبستيمولوجية للبنيوية، قراءة في الأصول المعرفية، مجلة فصول، العدد: 64، صيف، 2004م

103- عبد الغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الثالثة عشر، الرسالة الثامنة والثمانون، 1412 هـ-1413هـ / 1992م-1993م.

104- عبد المنعم عزيز النصر، العلاقة بين الحقيقة المحمدية والإنسان الكامل عند الشاعر محي الدين بن عربي، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، المجلد: 27، العدد: 2، سنة 1421 هـ/ 2000م.

105- فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، فصول، المجلد: 9 العدد: 3 – 4، فبراير 1991م.

106- محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع (مقدمة نظرية)، فصول، المجلد 4، العدد 1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر، 1983م.

107- محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد: 9 العدد: 3 / 4، فبراير 1991م.

108- محمد سليمان حسن، ابن الفارض: الإسلام والتصوف، المجلة الثقافية / الجامعة الأردنية، العدد: 58، رمضان – ذو الحجة 1423 هـ/ ديسمبر – فبراير 2003م.

109- محمد مريني، المقاربة البنيوية التكوينية في النقد المغربي الحديث، النقد السردي نموذجا،،كلية العلوم الإنسانية، مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب، جامعة البحرين، ع: 12، صيف 2006م.

110- محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستفا، مجلة علامات، المجلد 14 الجزء: 54، شوال 1425 هـ/ ديسمبر 2004م.

111- محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، فصول، العدد: 61، شتاء 2003م.

112- محمد درابسة، الشعرية عند السجلماسي في كتاب "منزع البديع" نحو تأصيل للشعرية العربية، أبحاث اليرموك، منشورات جامعة اليرموك، إربد، المجلد: 17، العدد: 2، سنة 1420 هـ / 1999م.

113- مدحت الجيار، محمد مندور التنظير والتأثير، فصول: 61، شتاء، 2003م.

114- مختار حبار (د)، سيميائيةالخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد: 2، يونيو 1993م.

115- مختار حبار، (د)، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، العدد: 4، خريف 2002م.

116- محي الدين صبحي، الرؤيا بوصفها تعبيرا عن جدلية الإبداع والواقع، الفصول الأربعة، العدد 29 السنة الثامنة، شوال 1394 هـ / يونيو 1985م.

117- يمنى العيد، الكتابة والتحولات الاجتماعية، الفصول الأربعة، العدد 29، السنة الثامنة، شوال 1394 هـ/ يونيو 1985م.

ثانيا: الأجنبية

Revues:

118- Jacques Leenhardt, la sociologie de la littérature: quelques étapes et son histoire, Revue internationale des sciences sociales , L"Unesco , vol xix , n 4,Année (1967).

119- Lucien Goldmann , Les conditions sociales et la vison tragique du monde, Revue , Echanges sociologiques , N 653 , Année 1948.

120- Lucien Goldmann , Introduction aux problèmes d"une sociologie du roman ; Revue de l"institut de sociologie , Université libre de Bruxelles ,N 2 , Année 1963

121- Lucien Goldmann , Pascal et la pensée dialectique , Revue , Empédocle N 7 , Année 1950

122- Lucien Goldmann , La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de méthode , Revue internationale des sciences sociales , L"Unesco , vol xix , n 4Année , (1967).

123- Matthias Waltz , Quelques réflexions méthodologiques suggérées par l"étude de groupes peu complexes: esquisse d"une sociologie de la poésie amoureuse au moyen age , Revue internationale des sciences sociales , L"Unesco , vol xix , n 4, Année (1967).